
HiFi Stereophonie
9 September 1979
Musik – Musikwiedergabe
Alte Instrumente ja oder nein?
Testberichte:
Cassetten-Recorder-Großtest
Dual CS 70
Sansui QRX-6500
Philips RH 720
Toshiba SA 500
u.a.

GRAND PRIX

Nur Akai hat das einzigartige GX-Kopfsystem für HiFi-Klang in höchster Vollendung.
Es zeichnet Akai-Tonbandmaschinen als Weltspitzenklasse aus.
GX-Tonköpfe aus mineralischem Kristallferrit sind mit spiegelglatt geschliffenem Glas überzogen. Weich und reibungsarm gleitet das Band darüber. Ohne Abrieb. Ohne Verschleiß. Ohne Verschmutzung. Und die GX-Vorteile: breitester Frequenzgang, höchste Dynamik, niedriger Klirrfaktor.



Dem GX-Kopfsystem verdankt die relaisgesteuerte Tonband-Maschine AKAI GX-260 D ihre Spitzenstellung auf dem Weltmarkt.
Vier GX-Tonköpfe erfüllen sechs herkömmliche Kopffunktionen. Sie sind symmetrisch angeordnet; die Tonwelle genau in der Mitte. Aufnahme und Wiedergabe, Mischen und Multiplayback kann daher automatisch in beiden Laufrichtungen erfolgen. Mit nur 3 Sekunden Umschaltpause. Und in exaktem Gleichlauf. Damit gibt Akai der praktischen 18-cm-Spule die lange Laufzeit einer Jumbo-Spule. Machen Sie die Hörprobe beim Fachhändler.



Akai International GmbH 6079 Buchschlag.
Am Siebenstein 4

INTERNATIONALE FUNKAUSSTELLUNG BERLIN Akai-Stand Nr. 2019 in Halle 20

Nur der Klang ist schwer

Der HV-1
ist kein Kopfhörer den man leicht nimmt

Beispielloser Komfort
Mit dem extra-leichten HV-1-Kopfhörer können Sie viele Stunden bequem abhören.
Bei weniger als 280 g weist der KOSS HV-1 die perfekte Balance-Charakteristik aller KOSS-Kopfhörer auf sowie einen samtweichen mit Vinyl überzogenen Kopfbügel und akustische Schwammkissen.

Besuchen Sie Ihren HiFi-Fachhändler und bestehen Sie auf dem „Klang von KOSS“.



Koss GmbH
6 Frankfurt/Main 50,
Heddernheimer Landstr. 155
Telefon (0611) 582006/7/8/9

Ich bitte um Zusendung Ihres kostenlosen Kataloges

HS

name ....

ort ....

straße ....

Aera III beginnt



Vor einigen Jahren beschlossen wir, ein Abtastsystem zu entwickeln, das eine Herausforderung an alles Bisherige darstellt. Durch eine Computeranalyse unterstützt, kamen wir zu dem Schluß, daß eine Weiterentwicklung des Systemkörpers und des Einschubs des „V-15 II (verbessert)" nicht mehr sinnvoll ist. Dies wäre nur auf Kosten der vollendeten Übereinstimmung der Parameter durchführbar gewesen.
So entstand als Ergebnis mehrjähriger Entwicklung eine völlig neuartige laminierte Magnetkernstruktur. Der Abtaststifteinschub wurde durch 25%ige Reduzierung der effektiven Masse verbessert. Diese Entwicklungen resultieren in einem Höchstmaß an Trackability (Abtastfähigkeit) bei ultraleichten Auflagekräften von 0.75–1.25 p (g). Zudem wurde ein wirklich linearer spitzenfreier Frequenzgang sowie eine größere Dynamik erreicht. Und all das ohne Reduzierung der Ausgangsspannung! Eine spontane Liebe zur V-15 III entwickelt sich schnell zu einer festen Bindung. Ein Zurück zu anderen Abtastsystemen ist einfach undenkbar. Shure V-15 III – der neutrale Mittler zwischen Schallplatte und Ohr. Man muß sie gehört haben!



Shure Vertretungen: Deutschland: Sonetic Tontechnik GmbH, 6236 Eschborn (Taunus), Frankfurter Allee 19-21; Schweiz: Telion AG, 8074 Zürich, Albisriederstr. 232; Österreich: H. Lurf, Wien 1, Reichsratsstr. 17; Orchester-Sektor: E. Dematté + Co., Innsbruck, Bozener Platz 1; Niederlande: Tempofoon, Tilburg Dänemark: Elton, Dr. Olgasvej 20-22, Kopenhagen; Oststaaten: Kurt Rossberg, 8 München, Liebigstr. 8

Der BSR McDonald 810 hat alles, was ein „600-Mark-Plattenspieler" haben sollte: Seine vorprogrammierte Kurvensteuerung sichert äußerste Laufruhe bei federleichter Bedienbarkeit. Der professionelle Leicht-Tonarm ist in einer konzentrischen Kardanaufhängung gelagert und kann hundertprozentig ausbalanciert werden. Das ermöglicht kleinste Abspielgewichte und senkt die Abtastverzerrungen auf ein Minimum. Ein dynamisch ausgewuchteter 4-Pol-Synchron-Motor treibt den 3 kg schweren Plattenteller an. Die Betriebsarten können federleicht mit Druckknöpfen gewählt werden.

Zur Ausstattung gehören außerdem eine automatische Tonarmverriegelung, die die versehentliche Beschädigung des Tonabnehmers oder Ihrer Schallplatten ausschließt, eine Aufsetzpunktkontrolle; eine Justiereinrichtung für den Nadelüberhang, eine Microgear-Abspielgewichtkontrolle, ein Tonabnehmer-Einschub und eine hydraulisch gedämpfte Aufsetzvorrichtung, die durch eine besonders konstruierte Kupplung den Tonarm exakt in der gewünschten Rille aufsetzen läßt.

Der „600-Mark-Plattenspieler" BSR McDonald 810 kostet circa 400,– DM. Weil wir ihn zu diesem Preis über unser weltweites Vertriebsnetz ausgezeichnet verkaufen können.

Ähnlich ist es mit dem etwas kleineren Modell, dem BSR McDonald 710 Studioplattenspieler. Er bietet Ihnen technische Spitzenklasse zu einem Mittelklasse-Preis und ist wie der 810 einer der besten Plattenspieler, die wir je gebaut haben.

Schreiben Sie uns bitte, wenn Sie mehr über den 810 und den 710 wissen möchten! Wir senden Ihnen dann weiteres Informationsmaterial.

VERTRETUNG IN DEUTSCHLAND
BSR GmbH
3203 Sarstedt/Hannover, Am Boksberg 4
VERTRETUNG IN ÖSTERREICH
J. K. Sidek
Wiedner Hauptstraße 43, 1040 Wien
VERTRETUNG IN DER SCHWEIZ
Ernst Wyder
CH 5430 Wettingen, Seminarstraße 71



Warum wir 600-Mark-Plattenspieler bauen und für 400,- DM verkaufen.

Echte Europäer von Sansui

Sansui, einer der führenden und grössten Hersteller von Hi-Fi-Geräten und -Lautsprechern in der Welt, präsentiert mit Stolz seine neuen Hi-Fi-Lautsprecherboxen ES-100 und ES-200.

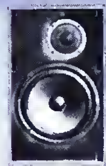
Diese beiden Lautsprecherboxen sind ideal für Hi-Fi-Stereo-Kenner dank ihrer hohen japanischen Qualität und ihrer ansprechenden europäischen Form.

Die hervorragenden Eigenschaften der neu entwickelten Hoch-, Mittel- und Tieftonsysteme garantieren Ihnen in Verbindung mit den sorgfältig abgestimmten, dämpfungsarmen Frequenzweichen ein unverfälschtes, klares und transparentes Klangbild.

Dieses Hörerlebnis begeistert selbst verwöhnte Kenner, die darüber hinaus das gute Preisleistungsverhältnis der Boxen zu schätzen wissen. Lassen Sie sich diese Boxen bei ihrem Hi-Fi-Händler einmal vorführen und überzeugen Sie sich selbst.



ES-200
3 Lautsprecher
akustische Linsen
Kalotten Mittel- und Hochtöner
50 Watt belastbar
30-20.000 Hz
(+1,5dB -1dB)

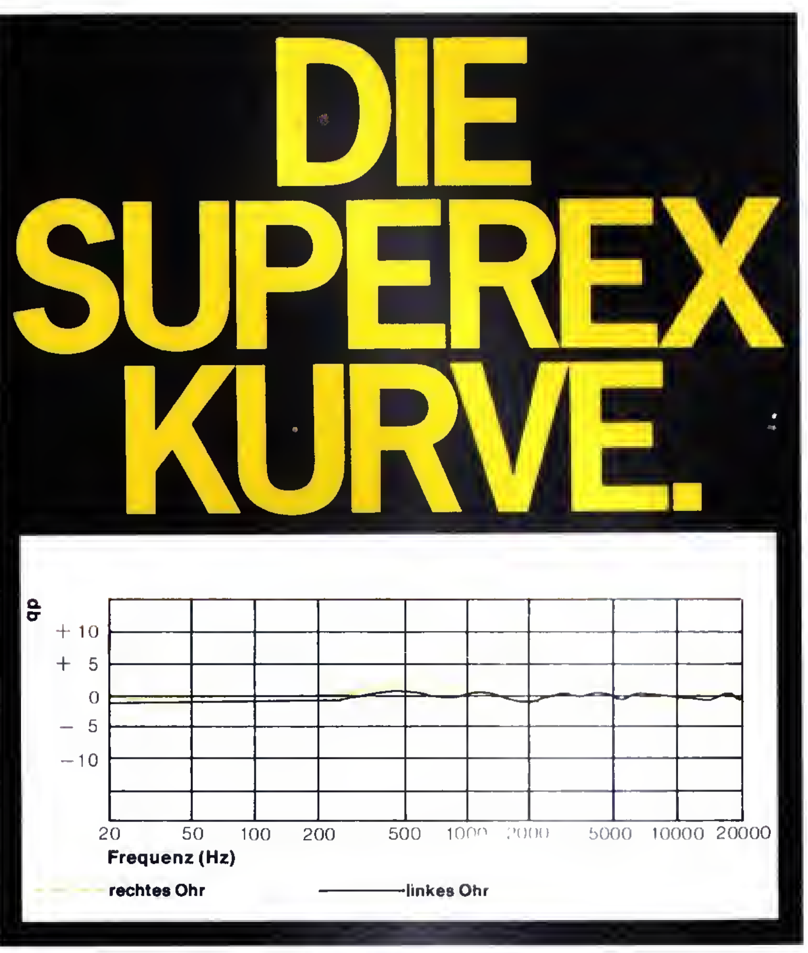


ES-100
2 Lautsprecher
Kalotten - Hochtöner
45 Watt belastbar
35-20.000 Hz
(+2dB -2,5dB)



West Germany: COMPO HI-FI G.M.B.H., Am Messeplatz 1 - 675 Kaiserslautern - Tel. (0631) 43061/43062 □ **Austria: THE VIENNA HIGH FIDELITY AND STEREO CO., Burggasse 114, A-1070 Wien 7** □ **Switzerland: SONOVOX A.G., Redingstrasse 43, 4052 Basel** □ SANSUI AUDIO EUROPE S.A., Diacem Bldg, Vestingstraat 53/55 - B-2000 Antwerp, Belgium □ SANSUI ELECTRONICS CORPORATION, 55-11 Queens Boulevard, Woodside, N.Y. 11377, U.S.A. □ SANSUI ELECTRIC CO., LTD., 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo 168, Japan.

Bei den meisten elektroakustischen Systemen haben Frequenzkurven nur geringe Aussagekraft über das tatsächliche Hör-Erlebnis. Wenn jedoch Raumeinflüsse aufgehoben sind, können Frequenzkurven eher eine Aussage über das akustische Verhalten eines Wandlers z. B. vermitteln. Die Superex-Kurve zeigt das Frequenzverhalten des elektrostatischen Kopfhörers Superex PEP-71. Die Messung wurde bei Verwendung der Superex-Kontroll-Konsole an einem künstlichen Ohr mit B & K 4134 Kondensatormikrophonen und einer Steuerspannung von 3,0 Volt ermittelt. Die Linearität der Superex-Kurve ist nur ein Beispiel des Superex-KNOW-HOW.



Superex Stereophones

Superex Electronics Corporation
151 Ludlow Street, Yonkers, N. Y
10705 (914) 965-6906

INTER-HIFI
71 Heilbronn
Rosenbergstr. 16
Tel. 07131/82767



Elektrostatisches System PEP-77 D.
Frequenzgang:
15 Hz–18 000 Hz
(+− 2d B)
10 Hz–22 000 Hz
(+− 5d B)
Verzerrung:
Kaum meßbar, bei Eliminierung aller zweiten harmonischen Verzerrungen.
Techn. Daten:
Kann mit jedem HIFI Verstärker ausgesteuert werden. (5 Watt bei Kanal-Minimalleistung.) Impedanzanschluß 4–16 Ohm

Kontrollkonsole PEP-77 D:
Sie hat 2 Regler für den jeweiligen linken und rechten Kanal. Der Reglerumfang pro Kanal beträgt 20 dB. Anschluß für 2 verschiedene Kopfhörersysteme . . . Duale Polarisation. (AC und Selbstaufladung) mit autom. Umschaltung bei starkem dynamischen Musiksignal. Der elektrostatische Kopfhörer PEP 77 D ist einer der leichtesten und daher außerordentlich angenehm zu tragen. Das Trägerband läßt sich jeder Kopfform anpassen. Das Kabel hat eine Länge von 3,75 m – hierzu sind in gleicher Länge Verlängerungskabel erhältlich.



Elektrostatisches System PEP 97.
Dieses System ist vielleicht eines der preiswertesten auf dem Markt. Akustisch ist es fast identisch mit dem PEP-77 D, da nur die Steuerkonsole unterschiedlich ist und auf externe Spannungspolarisierung verzichtet wird.

Der Kopfhörer an sich ist genau der gleiche. Elektrostatische Kopfhörer sind durch eine komplizierte Herstellung und Qualitätskontrollen teurer. Auf jeden Fall sollten Sie jedoch bei Ihrem Superex-Fachhändler einen elektrostatischen Kopfhörer von Superex testen.

Sie werden spätestens dann feststellen, daß kaum ein anderer Kopfhörer Ihre Qualitätsansprüche so außerordentlich erfüllt. Sie finden Superex nu beim professionellen HIFI-Fachhandel. Weitere Informationen erhalten Sie von INTER-HIFI oder vom Fachhandel.

INTER-HIFI ist eine Tochtergesellschaft d weltweiten Jervis Corp., USA.



CD4W 7001E THE JEWELS OF THE MADONNA
Nini Rosso (trumpet)



CD4W 7002E MY SHAWL
Xavier Cugat and His Orchestra



CD4W 7003E THE WORLD OF FRANCIS LAI
The Film Studio Orchestra



CD4W 7005E MARCHES OF THE WORLD
Paul Yoder and His Brass Orchestra



CD4W 7006E ART BLAKEY AND THE JAZZ MESSENGERS
Bill Hardman (tp), Carlos Garnett (ts), Joanne Brackeen (p), Jan Arnet (b), Art Blakey (ds)



CD4W 7007E MAMBO JAMBO
Perez Prado and His Orchestra



CD4W 7008E THE WORLD OF MICHEL LEGRAND
The Film Studio Orchestra



CD4W 7010E GODFATHER SOUNDS OF ONE ACTION
The Film Studio Orchestra



CD4K 7501E CARMEN SUITE (Bizet)
Nippon Symphony Orchestra conducted by Serge Baudo



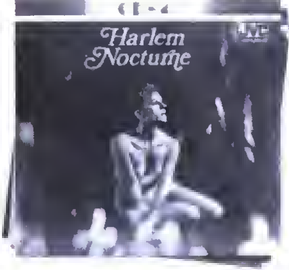
CD4K 7503E DEUTSCHE BACHSOLISTEN
Deutsche Bachsolisten
Helmut Winschermann (conductor Oboe)
Rainer Kussmaul (violin)



CD4K 7504E Khachaturian VIOLIN CONCERTO in D Major
Tsugio Tokunaga (violin)
The Tokyo Symphony Orchestra conducted by Kazuyoshi Akiyama




CD4K 7507E J. S. Bach FAMOUS ORGAN WORKS
A. Weberinke (organ)



CD4B 5014E HARLEM NOCTURNE FASCINATING TENOR SAX
Y. Matsuura and Victor Orchestra



CD4B 5005E LOVE STORY AND OTHER GREAT MOVIE THEMES
Victor Orchestra



CD4B 5003E THE APRIL FOOL/THE LATEST FILM THEMES
Hachidai Nakamura and his Grand Orchestra

Es war einmal ein Traum ...

mehr als zwei Signale in einer Schallplattenrille unterzubringen, aber der technologische Fortschritt zeigte neue Wege auf.
Heute, im Zeitalter der Raumfahrt, ist auch das Unterbringen von 4 Signalen möglich — mit einem bemerkenswerten Qualitätsgewinn.
JVC hat ein System entwickelt, mit dem ein regulärer NF-Kanal und ein frequenzmodulierter HF-Kanal auf ein und derselben Wandung einer Schallplattenrille untergebracht werden. Eine Entwicklung, die neue internationale Maßstäbe setzt!
Die abgebildeten Schallplatten sind bereits im **Discrete CD-4-Verfahren** hergestellt. Der Fachhandel führt sie.

Der Traum vom 4-Kanal-Sound WURDE WIRKLICHKEIT!

— JVC's CD-4 Klangverfahren und Discrete 4-Kanal-System — der neue Maßstab —





Setzen Sie auf Fortschritt?
Der neue Dual 701
HiFi-Automatikspieler mit elektronischem Zentralantrieb setzt neue Maßstäbe für den Fortschritt.

Höhepunkt fortschrittlicher Technik: Plattenspieler-Componente Dual CS 70 mit Dual 701. Neu entwickelter HiFi-Automatikspieler mit elektronisch geregeltem direkten Antriebssystem. Die Motorachse ist gleichzeitig Plattentellerachse. Der direkte Weg der Kraftübertragung vom Motor zum Plattenteller. Drehzahlen $33^1/_3$ und 45 U/min, kontrolliert und korrigiert durch die elektronische Regeleinrichtung. Auch kleinste Drehzahl-Abweichungen werden sofort berichtigt.

Für Plattenspieler-Antriebe setzt der Dual-Motor EDS 1000 neue Maßstäbe. Denn der elektronisch geregelte Gleichstrom-Motor ist kollektorlos, der Rotor nutenlos.

Gravierende Vorteile: Keine Polfühligkeit, kein Polrucken, keine Hysterese- oder Wirbelstromverluste, keine störenden Nutenfrequenzen. Das sichert den völlig vibrationsfreien und gleichförmigen Antrieb des Dual 701. Ergebnis: Außergewöhnliche, absolute Spitzenwerte für Gleichlaufkonstanz und Rumpelfreiheit.

Zur Charakteristik des Dual 701 gehört aber auch: Neue, kardanische Aufhängung des Präzisions-Alu-Rohr-Tonarms in Vierpunkt-Spitzenlagerung mit minimalster Lagerreibung. Kleinster tangentialer Fehlwinkel und geringste Auflagekraft für Tonabnehmersysteme. Serienmäßig Magnet-Tonabnehmersystem Ortofon M 20 E mit elliptischer Abtastnadel. Tonarm-Ausgleichsgewicht mit doppelter Schwingungsdämpfung (2 x Anti-Resonator). Feineinstellung der Auflagekraft. Dynamisch ausgewuchteter, nichtmagnetischer Plattenteller. Eingebautes Leuchtstroboskop zur Drehzahlkontrolle.

Haben Sie ein Ohr für den Fortschritt? Dann fragen Sie Ihren HiFi-Berater nach dem Dual 701. Diesen HiFi-Automatikspieler gibt es aufstellfertig mit Konsole und Abdeckhaube als Dual CS 70.

Die Nachfrage ist groß – haben Sie bitte Verständnis, wenn er nicht gleich verfügbar sein sollte.

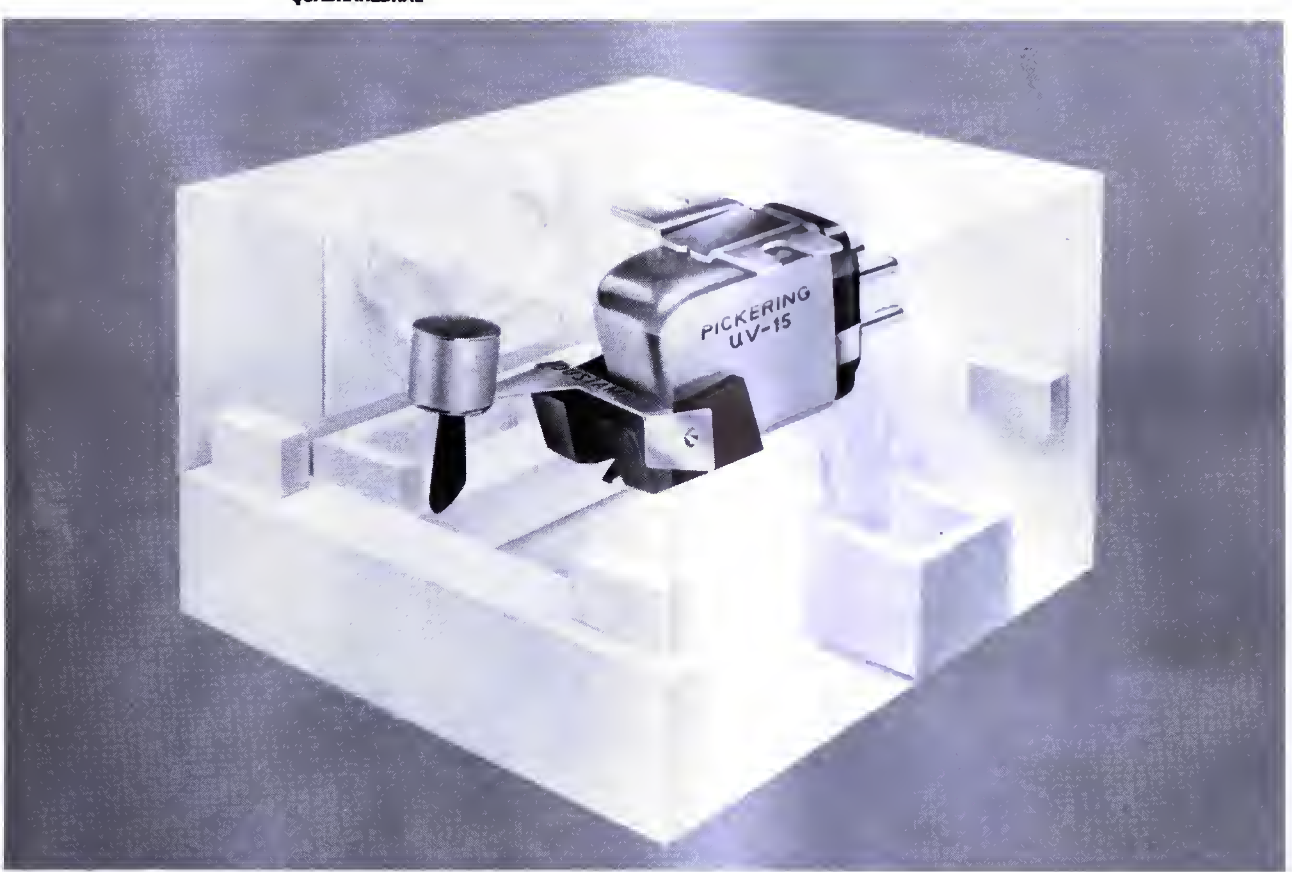
Dual ist auf Stereo und HiFi spezialisiert.
Ausführliche Information anfordern bei:
Dual Gebrüder Steidinger, Abteilung XS
7742 St. Georgen/Schwarzwald
Schweiz: Dewald AG, Seestr. 561, CH-8038 Zürich
Österreich: Othmar Schimek,
Willibald-Hauthaler-Str. 23, A-5020 Salzburg

BON
Ich möchte die Dual-Information über Stereo- und HiFi-Anlagen. (Bitte Absender nicht vergessen – deutlich schreiben!)

JETZT-

CD-4 Quadrofonie in Perfektion... mit dem neuen Pickering UV-15/2400 Q Quadro Tonabnehmer

mit der  Abtastnadel.



Das ist große Neuigkeit!

Dieses neue, revolutionäre Abtastsystem ist die Krönung vieler Jahre intensiver und aufwendiger PICKERING Forschungsarbeit. Eine der vielen Pioniertaten PICKERINGs auf dem Gebiete der High-Fidelity in den letzten 30 Jahren.
Ein Tonabnehmersystem, das sämtliche Arten der Quadrofonie perfekt beherrscht – für professionellen Einsatz. Das UV-15/2400Q kommt gerade zur richtigen Zeit, eine reiche Auswahl neuer CD-4 Schallplatten sowie neue CD-4 Electronic werden in Kürze zur Wahl stehen.

Die Abtastnadel des UV-15/2400Q ist quadrahedral geschliffen und völlig neuartig im gesamten Aufbau. Mit diesem neuen Präzisions-Tonabnehmer können sämtliche „Diskrete"- und „Matrix"-Verfahren abgespielt werden – technisch und ästhetisch 100% Perfektion für den Perfektionisten.
Weiter noch, das UV-15/2400Q gewährleistet durch den idealen Schliff seiner Abtastnadel nicht nur die absolute Wiedergabe qualität, sondern auch optimale Schonung Ihrer wertvollen Schallplattensammlung.



PICKERING & CO., INC., Dept D 1, P.O. Box 82, 1096 Cully, Switzerland
Germany Boyd & Haas, Beuelsweg 15 – 5 Köln – Tel. 72 89 73

Austria Boyd & Haas, Rupertusplatz 3 – 1170 Wien – Tel 46 27 015
Belgium-Luxembourg Ets Blomhof S.A., 172a, rue Brogniez – 1070 Bruxelles – Tel 22 1B 13
Finland Oy Sound Electronics Inc., Museokatu B – Helsinki 10 – Tel. 44 03 01
France Mageco Electronic, 119, rue du Dessous des Berges – 75013 Paris – Tel. 707 65 19
Germany Boyd & Haas, Beuelsweg 15 – 5 Köln – Tel. 72 89 73
Greece B. & C. Panayotidis S.A., 3, Paparrigopoulou – Athens – Tel. 234 529
Iceland E. Farestveit & Co. H.S., 10, Bergstadastreti – Reykjavik – Tel. 21 565
Italy Audio, Via Goffredo Casalis 41 – 1013B Torino – Tel. 761 133
Netherlands Inalco Nederland N.V., Amstelveensweg 37 – 1013 Amsterdam – Tel. 14 34 56
Norway Skandinavisk Elektronikk A/S, Ebbelsgate 1 – Oslo 1 – Tel. 20 79 35
Portugal Centalec Lda., Av. Fontes Pereira de Malo 47 – Lisbon – Tel. 56 12 11
Spain Llorach Audio S.A., Balmes 245-247 – Barcelona 6 – Tel. 217 55 80
Sweden NASAB, Chalmersgatan 27a – 411 35 Göteborg – Tel. 18 86 20
Switzerland Dynavox Electronics, rue de Lausanne 91 – 1700 Fribourg – Tel. 037/23 27 00
United Kingdom Highgate Acoustics, 3B, Jamestown Road – London NW1 7EJ – Tel. 01-267 4938





Mit ANRS haben wir unsere Stereo-Cassettenrecorder wertvoller gemacht.

ANRS (Automatische Rauschverminderung)

Das Hauptproblem bei der Erzielung echter High-Fidelity bei Kassetten- und anderen Magnetbandgeräten war das in Verbindung mit dem Magnetband auftretende Rauschen oder Zischen. Besonders bei Cassettenrecordern sind die Bänder schmäler und laufen auch langsamer als in den herkömmlichen Spulen-Geräten. Deshalb ist die Empfindlichkeit geringer und das Signal/Rausch-Verhältnis vermindert. ANRS ist eine Errungenschaft von JVC-NIVICO, mit der das Signal/Rausch-Verhältnis verbessert wird, und zwar durch Verminderung des hochfrequenten Rauschens (5 dB bei 1000 Hz und 10 dB zwischen 5000 und 10 000 Hz) in den Teilen des Spektrums, in denen es sich störend und nachteilig auf die getreue Wiedergabe des Originalklangs auswirkt. Im höherfrequenten Bereich und besonders bei geringen Lautstärken wird das NF-Signal bei der Aufnahme angehoben, so daß der Anteil des Rauschens am gesamten Signal geringer ist. Bei der Wiedergabe wird dieses Verfahren umgekehrt und das NF-Signal um genau den Betrag abgesenkt, um den es bei der Aufnahme angehoben wurde. Auf diese Weise erhält man nicht nur eine unverfälschte Wiedergabe, sondern ist auch das Rauschen auf einen nicht mehr wahrnehmbaren Pegel reduziert. ANRS ist mit anderen Rauschverminderungsverfahren kompatibel und vermittelt Ihnen die gleichen Vorteile; jedoch ist ANRS eine Eigenentwicklung von JVC-NIVICO und nicht etwa in Lizenz gefertigt.

Die neuen Cassetten-Decks mit **ANR**-System von JVC-NIVICO

1668 U/F

Stereo-Cassetten-Deck in Luxusausführung mit ANRS

Die neuesten technischen Kenntnisse wurden für dieses Modell ausgeschöpft – es gehört in allen Einzelheiten zur Spitzenklasse von JVC-NIVICO. Das ANR-System bewirkt automatische Unterdrückung von Störgeräuschen und ist mit anderen Systemen kompatibel. Zur Ausstattung gehören u. a.: Bandarten-Wahlschalter, Wiederholungsautomatik für gewünschte Bandabschnitte, „Cronios"-Köpfe, Aussteuerungsanzeige, Auswurfautomatik mit Fotozelle, abnehmbare Kopfabdeckung für bequemes Reinigen der Köpfe, Hysteresis-Synchronmotor. 14 x 40,5 x 28 cm (H x B x T), Gewicht 5,8 kg.



1667 U/F

„De Luxe"-Stereo-Cassettenrecorder mit ANR-System

Ein weiterer Fortschritt auf dem Gebiet der Tonbandkassetten ist die automatische Rauschunterdrückung (ANRS), durch die insbesondere Zischgeräusche eliminiert werden. Das Modell 1667 U/F besitzt diese Einrichtung. Aber dieses fortschrittliche Modell verfügt noch über weitere Vorzüge: „Cronios"-Köpfe für lange Lebensdauer und Hi-Fi-Qualität, Bandarten-Wahlschalter, Auswurfautomatik mit Fotozelle, abnehmbare Kopfabdeckung für bequemes Reinigen der Köpfe, Flachbahnregler zur präzisen Aussteuerung des Aufnahmepegels, Frontplatte mit übersichtlich angeordneten Bedienelementen. Ein Spitzenmodell für den geschulten Hörer! 11,6 x 38 x 26,5 cm (H x B x T), Gewicht 4,6 kg.



HiFi-KUGELLAUTSPRECHER

mit hervorragendem Klang, ein einzigartiges Spektrum-Lautsprecher-System, geeignet für alle HiFi-Anlagen ab 25 Watt. Acht eingebaute Lautsprecher, Leistung 80 Watt, Frequenz 20 bis 20 000 Hz,

Durchmesser 33,75 cm, 11,8 kg schwer. An der Decke anzuhängen, oder auf Ständer montierbar. Besonders geeignet für Deskotheken, Konzerträume, Kirchen, moderne Wohnungen usw.



Ein Produkt der

VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich:
U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Str. 96, W-Germany

U. J. FISZMAN u. R. GRÜNWALD GMBH, 1160 Wien/Österreich
Brunnengasse 72

Garantie für das Beste

Das Dolby System* hat die Ansichten über das Tonband geändert. Es gilt als die exakteste Methode der Rauschverminderung nach dem neuesten Stand der Technik. In der ganzen Welt sind heute praktisch alle Cassettenrecorder von Spitzenqualität mit dem Dolby System ausgerüstet.

Mit dem Dolby System hören Sie Musik unverfälscht.

Das Bandrauschen ist mit dem Dolby System so gut wie verschwunden. Die Musik jedoch bleibt unverfälscht, selbst in ihren leisesten Passagen. Das Dolby B-System für die Heimanlage arbeitet nach dem gleichen Grundprinzip wie das professionelle Dolby A-System, das schon seit Jahren in Betrieb ist bei Ariola, CBS, Deutsche Grammophon, Electrola, Philips, RCA, Teldec und hunderten von anderen Schallplattengesellschaften. Täglich verlassen sich die erfahrensten Ingenieure und die berühmtesten Musiker in der ganzen Welt auf das Dolby System.

Das Dolby System hat die Cassettentechnik revolutioniert.

Erst wenn das Bandrauschen fehlt, kommt die Klangtreue der Cassette richtig zur Geltung. Aus diesem Grund werden Dolbysierte Cassetten meist mit viel größerer Sorgfalt aufgenommen, als dies bei herkömmlichen Cassetten der Fall ist. Aus dem gleichen Grund sind die Qualitätsmaßstäbe für Cassettenrecorder mit dem Dolby System besonders hoch, denn die Hersteller wissen, daß es sich lohnt, ein Gerät in jeder Hinsicht zu perfektionieren, wenn das Grundübel des Rauschens erst einmal beseitigt ist.

Achten Sie deshalb auf das DOLBY-Zeichen beim Kauf Ihres Cassettenrecorders. Erst dann haben Sie wirklich die Garantie für das Beste.



Dolby Laboratories Inc

346 Clapham Road, London SW9
Telephone 01-7 20 11 11

* „Dolby", „Dolbysiert" und das doppelte D sind Warenzeichen der Dolby Laboratories Inc.

Schreiben Sie uns Ihre Adresse, und wir senden Ihnen gerne einen Gratiskatalog mit Abbildungen von etwa 100 verschiedenen Dolby-Geräten vieler bekannter Hersteller.

Das Royal Opera House hat AR-LST Lautsprecher gewählt, um den Klang lebendiger Musik wiederzugeben

Zu der Aufführung des "Don Giovanni" unter der Leitung von Colin Davis, die unlängst im Royal Opera House stattfand, wurden die Direktoren dieses hohen Hauses vor ein fast unlösbares Problem gestellt: Kann man die dramatische Stimmung auf dem berühmten Friedhof während der Begegnung zwischen Don Giovanni und der geisterhaften Statue des Conte nicht noch steigern? In erster Linie brachte es natürlich die Macht Mozart'scher Musik

Die Lösung für die Covent Garden – Techniker war, einen AR-LST Lautsprecher auf der Bühne verborgen aufzustellen, der somit als Untermauerung für die Stimme des Conte diente, der über ein Mikrofon in den Kulissen sang. Auf diese Weise war es gelungen, eine Statue auf der Bühne erscheinen zu lassen, die dem irrenden Don Giovanni böse Prophezeiungen sang, ohne ihren Standort verändern zu müssen.

Das Royal Opera House schaffte seine AR-LST für eine Reihe von Verwendungsmöglichkeiten an. Es benutzte sie u.a. für die ausserhalb der Bühne stehende Blechbläserkapelle in "Aida", für den Chor der unterweltlich klingenden Schlußszene in "Don Giovanni", und für die von Band abgespielten Sequenzen in Benjamin Britten's "Owen Wingrave".

All dieses setzt ein Lautsprechersystem voraus, an das man die höchsten musikalischen Anforderungen stellt; ein Lautsprecher mit linearster Wiedergabe der Musik. Denn der AR-LST ist in der Lage, Ihnen die Illusion zu vermitteln, Musik in ihrer ganzen Schönheit zu hören – und nicht etwa irgendeinen Lautsprecher.



Acoustic Research International hat selbst eine Reihe öffentlicher Demonstrationen veranstaltet, bei denen das hörende Publikum aufgefordert wurde, den Unterschied von Musik life im Konzertsaal und derselben, auf Schallplatten aufgenommener Musik – über AR-Lautsprecher reproduziert, – herauszufinden; über einen Lautsprecher, der in seiner ursprünglichen Bedeutung für den Heimgebrauch entwickelt wurde. Das war ein recht schwerer Test, jedoch ein stichhaltiger Test, da AR-Lautsprecher sich mit der exaktesten Musikwiedergabe überhaupt qualifizieren konnte.

Den AR-LST Lautsprecher erhalten Sie ausschliesslich über den HIFI-Fachhandel zu einem unverbindlichen Richtpreis von DM 3000.

Acoustic Research International
Alleinvertrieb für die
Bundesrepublik Deutschland
und West-Berlin
H. Teppler-HIFI-Vertriebs-KG
4600 Dortmund-Hörde
Hüttenhospitalstr. 1
Tel. 0231-464785



A TELEDYNE COMPANY



Der Quadrohörer DT 204 perfektioniert das Musikerlebnis

Wir wissen, daß die meisten HiFi-Freunde noch keine Quadrofonie-Anlage haben. Aber viele von ihnen sind Perfektionisten – sie werden früher oder später von Stereo auf Quadro „umsteigen". Für Sie haben unsere Ingenieure und Techniker schon heute den Quadrohörer DT 204 entwickelt. Er verbessert die Stereowiedergabe und ist zukunftssicher für jedes Quadrofonieverfahren. Übrigens: der Quadro-Adapter UG 402 SQ ermöglicht Ihnen schon jetzt eine fantastische Pseudo-Quadrofonie, und zwar nicht nur mit dem neuen Kopfhörer DT 204, sondern auch - wir sind ja gar nicht so – mit zwei zusätzlichen Lautsprechern.

BEYER DYNAMIC – des Erfolges wegen

Fordern Sie Unterlagen an bei

EUGEN BEYER

ELEKTROTECHNISCHE FABRIK · 71 HEILBRONN · THERESIENSTR. 8 · POSTF. 170 · TEL. (07131) 82348 · FERNSCHR. 0728771

ÖSTERREICH: Horst Treichl GmbH, Radetzkystr. 18, Wien III
SCHWEIZ: ELA AG, Althardstr. 158, 8105 Regensdorf-ZH
Funkausstellung Berlin: Wir stellen aus in Halle 23, Stand 2351

HAUTE FIDELITE CABASSE



Hauptziel Nummer eins bei Cabasse: Technische Perfektion und peinlich genaue Fabrikation.

Eine Cabasse-Anlage – wie auch jeder einzelne Baustein – steht während der gesamten Herstellung unter ständiger Kontrolle. Das ist der einzige Weg, ein Material für wahrhaft hohe naturgetreue Wiedergabe herzustellen. Es gibt mehrere Methoden, die einzelnen Bausteine zu testen... jedoch nur zwei sind perfekt. Sie müssen außerdem zusammen angewandt werden:

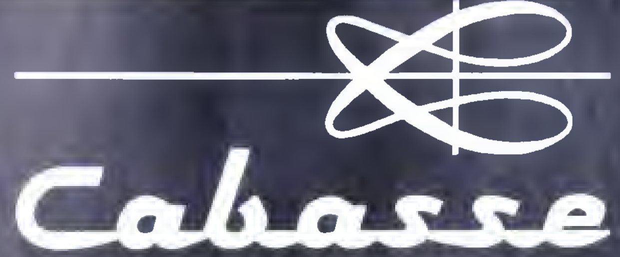
– die Kontrolle in einem schalltoten Raum mit großer Abmessung, ausgestattet mit Meßinstrumenten höchster Perfektion;

– der Vergleich der Töne: einmal hervorgerufen direkt durch das Musikinstrument, zum anderen wiedergegeben durch das elektro-akustische System.



SIMEP CONSEIL/BREST

Büro und Werk: Kergonan Brest
Telefon: 44.64.50 / Telex: 74587 Cabasse Brest
Abhörraum: 182, rue La Fayette Paris 10e
Telefon: 202.74.40 / Telex: 21887 Cabasse Paris



Offerten für neue Vertretungen in der Bundesrepublik Deutschland können an folgende Adresse gerichtet werden:
Herren Dres. GURLAND & SCHLÜTTER, D 5 Köln, Theodor-Heuss-Ring 4, Telefon 0221/735353/54



SEIEN SIE BESSER VORSICHTIG!

wenn einer behauptet, er könne zu solch einem Preis ein solch professionelles Laufwerk anbieten .....
aber das wird wohl kaum vorkommen ... außer bei Garrard
..... schauen Sie sich diesen neuen TONARM an .....
und probieren Sie mal, ob Sie noch „Rumpeln" hören .....
..... mit dem neuen RIEMENANTRIEB und dem SYNCHRO-LAB-Motor ..... spielend leicht - manuell oder automatisch zu bedienen ..... TIP-FUNKTIONSSCHALTER und beidseitig viskose bedämpfter LIFT ....

BOYD & HAAS / 5 Köln 60 / Beuelsweg 7—15
BOYD & HAAS / 1160 Wien / Rupertusplatz 3

Das Klavichord. Einer der großen neuen Klänge von TDK.

Neue Klänge? Jedes jemals von Menschen gespielte Instrument ist bei der Aufnahme einer gewissen Verzerrung unterworfen.

Aber bei der Serie von Tonbändern und Kassetten von TDK gewinnt jedes Instrument neues Leben, neue Klarheit.

Sogar das Klavichord – aufgrund seiner charakteristischen, intimen Resonanz höchst schwierig aufzunehmen.

TDK war stets führend bei der Verbesserung von Qualität und Leistungsfähigkeit von Tonbändern. Durch die neue Serie liegt die Firma jetzt noch weiter voran.

Extra Dynamic-Kassetten
Ein völlig neues Tonband für die Anforderung der nächsten Generation von Tonbandgeräten – das fortschrittlichste Tonband auf dem Markt. Frequenzbereich 20 bis 23.000 Hz.

Super Dynamic-Tonbänder und Kassetten
Das Tonband, das die Kassetten in das Hi-Fi-Medium erhoben hat, und das immer noch den meisten anderen Bändern auf dem Markt überlegen ist. Frequenzbereich 30 bis 20.000 Hz.

Dynamic-Kassetten
Hervorragende Qualität der Tonwiedergabe bei mäßigen Preisen. Ideal für Aufgaben, für die Sie den breiteren Lautstärkeumfang von ED oder SD nicht benötigen.

KROM-O_2-Kassetten
Ein Chromdioxid-Tonband, speziell entworfen für die Verwendung in Geräten mit CrO_2-Vorspannung. In solchen Geräten ergibt dieses Band einen hervorragenden Frequenzbereich zusammen mit einem minimalen Klirrfaktor.

Auch für Sie gibt es ein Tonband oder eine Kassette von TDK – ob Sie Aufnahmen nur zum Spaß oder beruflich durchführen. TDK-Bänder und Kassetten sind in den führenden Hi-Fi- und Radiogeschäften erhältlich. Für Preis- und Händlerlisten schreiben Sie bitte an uns. Wenn Sie selbst ein Hi-Fi- oder Rundfunkhändler sind, der am Vertrieb von TDK-Tonbändern und Kassetten interessiert ist, dann würden wir gerne von Ihnen hören.

TDK Electronics Europe GmbH, D-4000 Düsseldorf 30, Gneisenaustrasse 51, W. Germany.
TDK Electronics Co. Ltd, 14.6 2-Chome, Uchikanda, Chiyoda-ku, Tokyo 101, Japan.
TDK Electronics Corp., 23-73 48th Street, Long Island City, New York, USA.



AKG

hi-fi-kopfhörer K 180

Das ist unser Spitzenmodell für die hochqualifizierte Stereo-Anlage mit dem subjektiv kontrollierbaren Sound. Das bedeutet: Das akustisch wirksame Hörvolumen (das ist das Volumen zwischen Wandlersystem und Trommelfell des Ohres) kann durch Drehen der Justierknöpfe kontinuierlich verstellt werden, wodurch erstmals der „Platz im Konzertsaal" individuell gewählt und der Klang dem subjektiven, physiologischen Hörverlangen angepaßt werden kann.
Wir sind eben der Auffassung, daß Klang und Präsenz nicht nur durch die Lautstärke erreicht werden.

Wenn Sie den K 180 einmal getestet und sich von seiner hervorragenden Klangwiedergabe überzeugt haben, geben Sie uns recht.
AKG K 180/5 für Geräte mit Würfel-5 Stecker – jetzt lieferbar!

AKG – wir liefern Qualität.



AKG München
Akustische-
u. Kino-Geräte GmbH
D-8000 München 60
Bodenseestraße 226

AKG Wien
AKG Akustische und
Kino-Geräte Ges. m. b. H.
A 1150 Wien
Brunhildengasse 1

AKG Zürich
Audio-Electronic AG
CH-8084 Zürich
Bernerstraße 182

AKG London
AKG-Equipment Ltd.
182/84 Campden Hill Rd.
Kensington
London W 8

Besuchen Sie uns auf der Internationalen Funkausstellung Berlin 73, Halle 23, Stand 2353

Programm

Freitag, 9. Novambar 1973: STUTTGART/FRANKFURT – Abflug

vormittags	Abflug mit LUFTHANSA nach Frankfurt zum Anschluß mit planmäßigar DC 8 dar ALITALIA über Moskau nach TOKYO

Semstag, 10. November 1973: TOKYO – Ankunft

vormittags	Ankunft in Tokyo und Transfer zum arstklassigen Hotal IMPERIAL
nachmittags	programmfrei
abends	Besuch des west-östlichen Kokusai-Revuethaatars im Asakusa-Vargnügungsviertel

Sonnteg, 11. November 1973: TOKYO

vormittags	Stadtrundfahrt mit Basichtigung der wichtigsten Sehenswürdigkaiten anschließend Barbacua-Mittagessen im Ghinzanso Garten-Restaurant
nachmittags	Informationsbesuch im traditionellen Kaufhaus TAKASHIMAYA – in Japan sind Kaufhäusar auch sonntags geöffnet –
abands	Diskussionstreffen in Ihrem Hotel mit japanischen HiFi-Amatauren sowia Profis und Herren der HiFi-Industrie

Monteg, 12. November und Dienstag, 13. November 1973: TOKYO

vor- und nachmittags	Informationsbesucha und Betriebsbesichtigungen in führenden Unternehmen der HiFi-Herstellung: SONY, PIONEER, KENWOOD, SANSUI,
abends	untar dam Auspiz ainer Fachzeitschrift Ausspracha und Erfahrungsaustausch: Gibt es einen japanischan, ainan deutschen, einen amerikanischan Sound?

Mittwoch, 14. November 1973: TOKYO – KYOTO

vormittags	Informationsbesuch und Betriabsbesichtigung bei AKAIHABARA, Vorführung letzter Neuheiten der Quadrophonie
nachmittags	Fahrt mit dem HIKARI-Superexpreß – waltschnellster Zug – auf der neuen Tokaido-Linie nach Kyoto

Donnarstag, 15. November 1973: KYOTO

vor- und nachmittags	Stadtrundfahrt mit Besichtigung der wichtigsten Sehenswürdigkeitan in diaser ehemals 1000-jährigen Regiarungsstadt – japanischsta aller japanischen Städte – Suki-Yaki Mittagessen unterwegs
abends	Vorschlag: Besuch der Geisha-Herbsttänze mit traditionellar musikalischer Untermalung

Fraitag, 16. November 1973: KYOTO – OSAKA – HONGKONG

vormittags	Informationsbesuch im MATUSHITA Electro-Konzern (Marka National) – Besichtigung und Vorführung der Produktion – auf dem Rückweg Basuch von NARA mit seinem barühmtan Bronza-Buddha und Todai-ji-Tempel
nachmittags	Transfer zum Flughafen und Weiterflug nach HONGKONG mit JAPAN AIRLINES
abends	Vorführung internationalar Spitzengeräte im Hörraum eines bekannten Spezialgeschäfts

Semstag, 17. November 1973: HONGKONG

vormittags	Einkaufsbummel durch das Einkaufsparadias in Kowloon und Basuch das rotchinesischan Kaufhauses CAC
nachmittags	programmfrai
abends	Sonnenuntergangs-Krauzfahrt mit der Brigantine „Wan-Fu" in der Bucht von Hongkong auf Einladung Ihres Reisebüros für Fernost ZET-tours Paul v. Maur

Sonntag, 18. November 1973: HONGKONG

vor- und nachmittags	Insalrundfahrt mit Besichtigung dar wichtigsten Sehenswürdigkeiten. Auffahrt mit der Zahnradbahn zum Victoria-Peak mit herrlichem Rundblick auf Hongkong und den amsigen Hafen am chinasischen Meer
abends	Treffen mit HiFi-Fans aus Hongkong – Ausspracha und Kontaktmöglichkeit

Montag, 19. November 1973: HONGKONG – BANGKOK

vormittags	programmfrai – Galegenhait für eigene Vorhaban
nachmittags	Transfar zum Flughafan und Weiterflug mit ALITALIA nach BANGKOK – Vanedig das Ostens
abends	gamoinsamas Abendassan in einem original Thai-Restaurant mit historischan Tänzan

Dienstag, 20. November 1973: BANGKOK – Abflug

vormittags	Bootsfahrt durch die Klongs zum Besuch der schwimmenden Märkte von Bangkok
nachmittags	Stadtrundfahrt mit Besichtigung der interessantasten Tempalkomplaxe
abends	Transfer zum Flughefen und Rückflug mit Jumbo-Jet der AIR FRANCE übar Indien

Mittwoch, 21. November 1973: FRANKFURT/STUTTGART – Ankunft

vormittags	nach Ankunft in Peris Welterflug nach Frankfurt und Stuttgart

K+H

TELEWATT **HiFi-Lautsprecher**

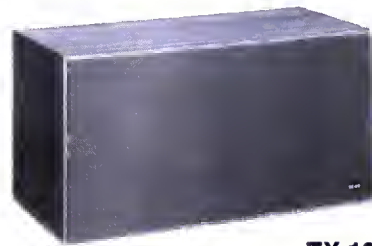
übertreffen die Qualitätsforderungen der Hifi-Norm nach DIN 45500 bei weitem

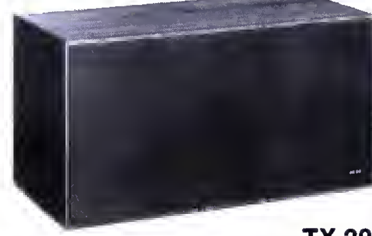
Ausgeglichener Frequenzgang, hervorragendes Ein- und Ausschwingverhalten sowie breite Abstrahlung hoher Frequenzen kennzeichnen die neuen HiFi-Lautsprecher TX 10 und TX 20. Durch die hohe Wiedergabe-Qualität ragen diese Boxen aus dem breiten Angebot des HiFi-Marktes weit heraus

Auf Wunsch senden wir Ihnen gerne ausführliche Druckschriften über unser gesamtes HiFi-Stereo-Programm

Weiteres Fertigungsprogramm:
ELA-TECHNIK HiFi Mono-Mischverstärker, ELA-Gruppenstrahler
STUDIO-TECHNIK Studio-Regielautsprecher, Universal-Entzerrer

Technische Daten	**TX 10**	**TX 20**
Prinzip	2-Weg-System	3-Weg-System
Übertragungsbereich	30 Hz bis 25 kHz	30 Hz bis 25 kHz
Grenzbelastbarkeit	40 Watt	50 Watt
Schalldruck	102 Phon	103 Phon
Impedanz	4 Ohm	4 Ohm
Richtcharakteristik (10 kHz)	110 Grad	110 Grad
Übergangsfrequenzen	2 000 Hz	1 000 und 5 000 Hz
Klirrfaktor bei 96 Phon	weniger 1 %	weniger 1 %
Bestückung		
Tiefton-System	210 mm ⌀	210 mm ⌀
Mittelton-System	–	37 mm ⌀ Kalotte
Hochton-System	19 mm ⌀ Kalotte	19 mm ⌀ Kalotte
Frequenzweiche	12 dB/Okt	12 dB/Okt
Volumen	28 Liter	28 Liter
Abmessungen B x H x T	480 x 250 x 230 mm	480 x 250 x 230 mm
Ausführung	Nußbaum oder weiß	Nußbaum oder weiß


TX 10


TX 20



KLEIN + HUMMEL
7301 Kemnat, Postfach 2
Telefon (07 11) 25 32 46
Telex 7 23 398 khd

Hamburg Walter Kluxen, Nordkanalstraße 52, Tel. 2 48 91
Hannover ALL-AKUSTIK GmbH + Co KG, Herrenhausen, Eichsfelder Straße 2, Tel. 79 50 72
Frankfurt JEAN H NIES, B.-Enkheim, Max-Planck-Straße 7, Tel. 0 61 94 / 27 84
Köln Leo Melters KG., Gr. Witschgasse 9-11, Tel. 23 50 98
München ARISTON GmbH., Steiner Straße 4, Tel. 73 25 38

HiFi Stereophonie

Musik – Musikwiedergabe

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

9-1973 12. Jahrgang

Inhalt

Schallplatten kritisch besprochen

HiFi-Stereophonie testet

Verlag G. Braun, Karlsruhe

auf einen blick



Franz Schreker

„Einen Künstler zwischen den Zeiten" – so nennt Hans-Klaus Jungheinrich den zu Unrecht vergessenen Franz Schreker. Der Artikel gibt einen Überblick über das Schaffen des Komponisten **Seite 948**

führende Trompeter hat sich völlig der elektronisch verzerrten Rockmusik ausgeliefert und verliert dabei seine Identität.



Loewe-Opta ST 80 Empfänger-Verstärker Seite 1032



Cassetten-Recorder im Vergleichstest Teil II Seite 1035

Sie finden uns in Halle 23, Stand 2349, auf der Funkausstellung Berlin 31.8. bis 1. 9. 73





Dieses Heft, das pünktlich zur Funkausstellung erscheint, ist in seinem Anzeigenteil schon so etwas wie eine gedruckte Messe. Entsprechend umfangreich konnte auch der redaktionelle Inhalt gestaltet werden. Viel Platz benötigten wir schon allein für den 2. Teil und die Zusammenfassung des Vergleichstests von mehreren Cassetten-Recordern. In diesem Testbericht werden die grundsätzlichen Qualitätskriterien erläutert und die Schwierigkeiten genannt, die sich heute noch der Produktion von Cassetten-Recordern entgegenstellen, die den Anspruch erfüllen, HiFi-Spulen-Tonbandgeräte zu ersetzen. Unser Titelbild vermittelt einen Eindruck von der äußeren Gestalt heutiger Cassetten-Recorder.

Br.

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; Zur Zeit gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 8 vom 1. 7. 1973.

Die Tests der Zeitschrift HIFI-STEREOPHONIE werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion.

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709.
Musikredakteur: Alexander Maack.

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

FOTONACHWEIS
S. 905, 906, 914, 928: Kurt Theiner, Wien; S. 920: Dieter Thomsen, Hamburg; S. 940: Maria Austria, Amsterdam; S. 948, 950: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; S. 952: Archiv CBS-Schallplatten G.m.b.H., Frankfurt a. M.; S. 964 links: Hermann Roth, München; S. 964 rechts: Erich Lehner, Wien. Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkfotos.



Bezugspreis einzeln DM 5,– (DM 4,74 + DM –,26 Mehrwertsteuer), Bezugspreise halbjährlich DM 25,– (DM 23,70 + DM 1,30 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 50,– (DM 47,39 + DM 2,61 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, zum 30. 6. und zum 31. 12. (Eingang der Abbestellung bis spätestens 31. 5. bzw. 30. 11.) „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

Auslieferung Belgien:
HiFi-Studio Audio Digest, B 2510 Mortsel, Guido Gezellelaan 144
Jahresabonnement bfrs 700,– Incl. Porto

Auslieferung Holland:
Muiderkring, Nijverheidswerf 15–21, Bussum
Jahresabonnement f 54,– incl. Porto

Auslieferung Österreich:
Technischer Verlag Erb, A 1061 Wien, Mariahilferstr. 71
Einzelheft S 44,–, Jahresabonnement S 440,– (zuzügl. Porto).

Auslieferung Schweden:
Radex, Box 8013, S 25008 Hälsingborg
Jahresabonnement skr 88,25 zuzüglich Porto

Auslieferung Schweiz:
Verlag Thali CH 6285 Hitzkirch LU
Jahresabonnement sfr 69,90 Incl. Porto

Vorschau

Der Musikteil des Oktober-Heftes wird dem Hauptthema „Pianisten" gewidmet sein. Für den „Altpianisten" steht Artur Rubinstein, während G. R. Koch sich mit profilierten Pianisten der jüngeren Generation befassen wird.

Im technischen Teil sind folgende Testberichte vorgesehen: Empfänger-Verstärker Rank Arena R 1035, Verstärker Sony TA 1055, Empfangsteil Sony 5055 L, Braun Empfänger-Vorverstärker CES 1020 sowie Boxen mit Endstufen LV 1020 und 720, Steckbriefe: Cassetten-Recorder Elac CD 400 und neue Philips-Boxen. (Änderungen vorbehalten!)

auf einen blick

Alte Instrumente – ja oder nein?

Diese Frage ist das Hauptthema des Musikteils. Den Reigen der Meinungsäußerungen eröffnet Nikolaus Harnoncourt auf **Seite 905**

Ihre Auffassungen zum Thema vermitteln U. Dibelius auf **Seite 914**
D. Rexroth auf **Seite 920**
W. Rosenberg auf **Seite 928**
und A. Beaujean auf **Seite 932**
Ganz trefflich mit umgekehrten Vorzeichen paßt der Beitrag W. Kolneders „Die Kunst der Fuge" zu dem Thema. Denn hier geht es um die Wiederaufführung einer alles anderen als historischen Bearbeitung. **Seite 938**



Das Holland-Festival 1973

besuchte unser Mitarbeiter U. Schreiber. Er glaubte Krisensymptome festzustellen und berichtet über kritische Auseinandersetzungen mit der Gattung Oper **Seite 940**

Schumanns g-moll-Sinfonie

Über ihre Entstehung und Ausführung auf zwei Schallplattenaufnahmen lesen Sie auf **Seite 954**

Schallplattenkongreß in Treviso

Italien ist das Land der Kongresse. Warum also nicht ein internationaler Schallplatten-Kongreß? U. Dibelius war dort **Seite 946**

Schallplatten kritisch besprochen

Im Rezensionsteil sind einige Quadro-Aufnahmen aus dem Klassikbereich besprochen.
Bedenklich hält unser Jazz-Kritiker die Entwicklung von Miles Davis. Der einst führende Trompeter hat sich völlig der elektronisch verzerrten Rockmusik ausgeliefert und verliert dabei seine Identität.

Franz Schreker

„Einen Künstler zwischen den Zeiten" – so nennt Hans-Klaus Jungheinrich den zu Unrecht vergessenen Franz Schreker. Der Artikel gibt einen Überblick über das Schaffen des Komponisten **Seite 948**

HiFi-Stereophonie testet



Dual CS 70, Automatischer Plattenspieler mit Direktantrieb
Seite 994



Sansui QRX-6500 Quadro-Empfänger-Verstärker Seite 1002



Philips R 720 Empfänger-Verstärker Seite 1009



Toshiba SA-500 Empfänger-Verstärker Seite 1016



Siemens RS 304 Empfänger-Verstärker Seite 1024



Loewe-Opta ST 20 Empfänger-Verstärker Seite 1028



Loewe-Opta ST 80 Empfänger-Verstärker Seite 1032



Cassetten-Recorder im Vergleichstest Teil II Seite 1035

HiFi-Stereophonie auf der Funkausstellung

Sie finden uns in Halle 23, Stand 2349, auf der Funkausstellung Berlin 31.8. bis 1. 9. 73

NIKOLAUS HARNONCOURT
CONCENTUS MUSICUS WIEN
Preisgekrönte Schallplattenaufnahmen

(Mit Originalinstrumenten)

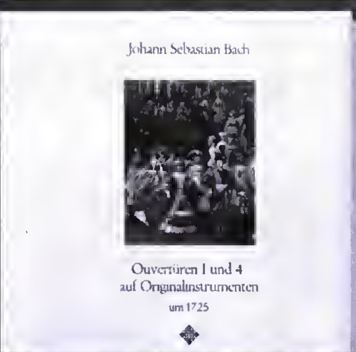




JOHANN SEBASTIAN BACH

Die 6 Brandenburgischen Konzerte
SAWT 9459/60–A
Kassettenausgabe DM 50,–
GRAND PRIX DU DISQUE

Die vier Orchestersuiten
SAWT 9509/10–A
Kassettenausgabe DM 50,–
DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS





Messe h-moll, BWV 232 »Hohe Messe«
Hansmann · Iijama · Watts · Equiluz
v. Egmond · Wiener Sängerknaben –
Chorus Viennensis
(Leitung: Hans Gillesberger)
SKH 20/1–3 Kassettenausgabe zum
Sonderpreis **DM 59,–**
DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS
GRAND PRIX MONDIAL DU DISQUE MONTREUX
ALS WELTBESTE JAHRESPRODUKTION
PLATTE DES JAHRES »HIGH FIDELITY«

Ein musicalisches Opfer, BWV 1079
SAWT 9565 DM 22,–
EDISON-PREIS, HOLLAND



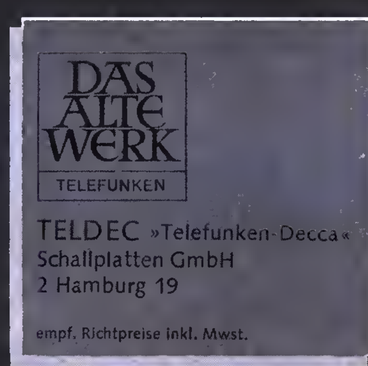


Matthäus-Passion, BWV 244
Equiluz · Ridderbusch · Esswood · Sutcliffe
Bowman · Rogers · v. Egmond · Schopper
Solisten der Wiener Sängerknaben
King's College Choir, Cambridge
(Leitung: David Willcocks)
SAWT 9572/75–A Kassettenausgabe DM 100,–
PREMIO DELLA CRITICA DISCOGRAFICA ITALIANA
EDISON-PREIS, HOLLAND

Johannes-Passion, BWV 245
Equiluz · v. Egmond · Villisech u.a.
Solisten der Wiener Sängerknaben
Wiener Sängerknaben – Chorus Viennensis
(Leitung: Hans Gillesberger)
SKH 19/1–3 Kassettenausgabe zum
Sonderpreis **DM 59,–**
GRAND PRIX DU DISQUE



CLAUDIO MONTEVERDI
L'Orfeo
Erste Gesamtaufnahme in authentischer Besetzung
Kozma · Hansmann · Berberian · Rogers
Equiluz · v. Egmond u.a.
SKH 21/1–3 Kassettenausgabe zum
Sonderpreis **DM 59,–**
DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS
EDISON-PREIS, HOLLAND
PLATTE DES JAHRES »HIGH FIDELITY«
und »STEREO REVIEW«





Alte Instrumente ja oder nein?

Das Hauptthema im Musikteil dieses Heftes ist der Frage gewidmet: „Alte Instrumente, ja oder nein"? Nikolaus Harnoncourt, der als engagierter Fachmann mit seinem Beitrag die Betrachtungen über das Thema eröffnet, kommt zum Schluß: „Zuerst kommt die Musik (das Werk des Komponisten), dann kommt die Interpretation (Darstellung und Artikulation), und zuletzt kommt das dafür optimale Instrument." Eine klare Festsetzung der Prioritäten! Auf diese Formel würden sich wohl alle Stellungnahmen unserer Mitarbeiter zu dieser Frage – bei allen Unterschieden der Annäherung an dieselbe und der Betrachtungsweise – einigen lassen. Bei Rosenberg kommt dies schon in der Überschrift klar zum Ausdruck. Dibelius macht auf einige aller Benutzung alter Instrumente innewohnende grundsätzliche Probleme aufmerksam und kommt zu einem ähnlichen Schluß: daß Musik sich mit der Gesellschaft ständig verändere und diese Lebendigkeit ihr erhalten bleiben müsse. Was die Befrachtung des Themas mit dubiosen Ideologien betrifft, scheinen sich Harnoncourt und Dibelius einig zu sein. Wo solche ihre Ursachen haben, beleuchtet Beaujean und verweist auf zwei ganz wichtige Dinge:

1. den Gewinn an instrumentaler Fertigkeit und Differenzierung des Ausdrucks und

2. die Tatsache, daß paradoxerweise die gesamte ernstzunehmende Richtung auf Gedeih und Verderb auf die Schallplatte und die hochwertigen technischen Vermittler angewiesen ist. Sie wäre ohne dieses moderne Medium nicht existenzfähig.
Das umgekehrte Problem betrifft die Frage von Walter Kolneder – Musikwissenschaftler, Autor zahlreicher Aufsätze und Bücher, darunter jüngst „Das Buch der Violine", bis zu seiner Pensionierung Direktor der Badischen Hochschule für Musik –, die Frage nämlich: „Und ‚die Kunst der Fuge'"? Es gibt inzwischen auf Schallplatten alle möglichen Ausführungen auf konventionellen und alten Instrumenten, mit Orgel, Cembalo und Orchester. Die Frage ist, ob die Graesersche Einrichtung des Werkes, die am 27. 6. 1927 in der Thomaskirche erstmalig erklungen ist, nicht einer Schallplattenproduktion würdig wäre. *Br.*

Natürlich, alte Instrumente ja oder nein, je nachdem! – Das Musizieren auf alten Instrumenten, also auf solchen, die aus irgendwelchen Gründen außer Gebrauch gekommen sind, hat leider eine derart anrüchige Geschichte, daß kaum jemand entspannt und ohne falsche Leidenschaft, für oder wider, darüber diskutieren kann. Obwohl ich dem Ja-Lager zugerechnet werde – mit einigem Recht – möchte ich mich in dieser Beziehung natürlich als Ausnahme gesehen wissen (ich glaube also durchaus sachlich und nur mit *echter* Leidenschaft zu diskutieren), ebenso wie hoffentlich auch meine imaginären Diskussionspartner.
Kaum hat man ein sogenanntes altes Instrument in der Hand, wird man auch schon als „Purist", „Historist" oder stilistischer Asket, oder als einer bezeichnet, der vor jeder Note unzulässig nachdenkt (in Ermangelung von Intuition). Unschuldige Worte wie Werktreue erhalten einen negativen Unterton, ihren Vertretern wird engagiertes und oft auch gekonntes Musizieren a priori abgesprochen, warum wohl? Dabei ist am Begriff „Werktreue" auch bei allem Sophismus nichts Negatives zu entdecken; daß man diesen Begriff oft *falsch* mit Notentreue (und damit natürlich Werk*un*treue) verwechselt, kann ja nicht Schuld dieses unschuldigen Wortes, sondern nur seiner unkundigen Verwender sein. Der Unterton, der dem Wort „Purist" im heutigen Sprachgebrauch eigen ist, erlaubt es, eigentlich Wahres mit einem sehr unschönen und diffamierenden Augenzwinkern auszusprechen (wovon natürlich Gebrauch gemacht wird). – Wie schon angedeutet, ich glaube, die „Gründerzeit" der alten Musik in den zwanziger und dreißiger Jahren hängt uns allen, ob „ja" oder „nein", in unvertretbarer Weise nach. – Die „alte Musik" wurde ja ursprünglich nicht als Teil des offiziellen Musiklebens verstanden, sondern als eine ideologisch fundierte Gegenmusik, die von erlesenen Zirkeln begeisterter Dilettanten entdeckt und gepflegt wurde. Das professionelle Musikleben nahm davon keine Notiz, und die Vorkämpfer der alten Musik waren auch in keiner Weise daran interessiert; sie wollten unter sich bleiben. Man glaubte in der alten Musik das „Reine", das „Echte" gefunden zu haben – Ziele der Jugendbewegung der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg (die sich ja ganz allgemein gegen die verlogene Moral der damaligen Gesellschaft wandte). Die etablierte Musik der Symphoniekonzerte und Opernhäuser empfand man als schwülstig, verlogen, den ganzen Betrieb als „unecht". „Romantisch" wurde zu einem Negativschlagwort und „objektiv" zu einem positiven. Technische Brillanz und Perfektion gehörte zur professionellen Musik und war schon deshalb suspekt. Die bis dahin total unbeachtete Musik der Renaissance und des Barock schien den neuen Idealen zu entsprechen: langsam gesungen oder gespielt ergaben sich nur geringe technische Schwierigkeiten, durch das Fehlen von Tempo- oder Dynamikbezeichnungen bot sich diese Musik geradezu an für „objektives" Musizieren. Bald begann man auch sich vom konventionellen Instrumentarium zu lösen; so wurden damals die Blockflöte, die Gambe und das Cembalo wiederentdeckt; die mangels großer Vorbilder und mangels durchgehender Spieltradition vorerst kargen Klänge bezeichnete (und empfand) man einfach als herb, echt und schön. Natürlich gab es auch viele Menschen, die hinter den faktisch hervorgebrachten Resultaten die klanglichen und technischen Möglichkeiten ahnten, die, über das Weltanschauliche hinaus, Werte in dieser Musik entdeckten. Bald beschäftigten sich auch schon einige Berufsmusiker mit

Bild im Titel: Wirbelkasten und Kopf der Viola von Ludovicus Guersen (vgl. Bild auf Seite 914)



Nikolaus und Alice Harnoncourt

der Sache und mit den neu entdeckten Instrumenten, sie wurden aber unter ihresgleichen nicht ernst genommen, ihr Tun wurde sozusagen als Hobby angesehen, das man nicht allzu gerne sah, man befürchtete Qualitätsverlust auf den „normalen" Instrumenten und bei der „richtigen" Musik. – In diese Zeit fallen auch schwerwiegende Fehlentwicklungen, die heute noch nachwirken. Hauptbeispiel: das moderne Cembalo. Die Instrumentenmacher hatten ja sehr schnell den neuen Markt entdeckt und eine wachsende Zahl von Liebhabern mit Blockflöten und Gamben, später auch mit Krummhörnern, Zinken, Barockposaunen und vielen anderen „alten Instrumenten" versorgt. Als Begleitinstrument kam das häusliche Klavier selbstverständlich nicht mehr in Frage, man mußte ein Cembalo haben. Beim neu entstehenden industriellen Cembalobau – es gab ja bald einen enormen Bedarf – hielt man sich nicht an die erhaltenen alten Instrumente, weil man nicht auf die Erfahrungen aus dem modernen Klavierbau verzichten wollte. So baute man Tasteninstrumente in allen Größen und Preislagen, die wie Klaviere konstruiert waren und deren Saiten mit Plektra aus hartem Leder, später auch aus verschiedenen Kunststoffen, angerissen wurden. Diese Instrumente nannte man „Cembalo", obwohl ihr Klang von dem eines Cembalos ähnlich weit entfernt ist wie der einer blechernen Kindergeige von einer Stradivari. Der Fehler wurde nicht erkannt, weil die Kriterien fehlten: die Musizierenden wußten ja gar nicht, wie ein Cembalo klingen sollte, die Industrie ging den Weg des geringsten Widerstandes und war vor allem bestrebt, die Marktlücke auszubauen und zu füllen. Da diese Instrumente sehr bald in großer Zahl verfügbar waren, wurden sie auch für „stilvolle" Aufführungen der Kompositionen Bachs im „großen" Konzertleben bald herangezogen, und der Hörer gewöhnte sich daran, ihr Scheppern und Klirren als „Originalklang" zu qualifizieren. Wirklich geistig unabhängige Musiker, wie etwa Furtwängler, lehnten das „Cembalo" ab, man könne damit nicht Musik machen; allerdings hatte man kaum je Gelegenheit, ein *Cembalo* zu hören, alles war ja überschwemmt von Surrogaten. – Es brauchte Jahrzehnte, um dieses kapitale Mißverständnis zu klären, und es wird noch lange dauern, bis alle Musiker und Musikliebhaber die verfälschte Klangvorstellung durch eine richtige und gute ersetzt haben werden und bis alle mißgeborenen Cembali aus dem Konzertleben verschwunden sein werden. – Nun, eine Pionierzeit muß auch Fehler machen dürfen, wenn nur nachfolgende Generationen sie erkennen und ausmerzen.

Ich habe deshalb die kulturgeschichtlich sehr ungewöhnlichen und interessanten Anfänge der Alte-Musik-Bewegung und ihren Einfluß auf den Instrumentenbau dargelegt, weil darauf die Einstellung der Berufsmusiker, Berufskritiker und des Konzertpublikums noch auf Jahrzehnte basierte. Wenn ein modern eingestellter Musiker vor 20 Jahren sich für zeitgemäße Interpretationsmöglichkeiten von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts interessierte, weil er höchste künstlerische Werte darin zu sehen glaubte, wurde er schon fast wie ein Überläufer in das Lager dilettierender Sektierer angesehen, – wenn er gar noch, aus welchen Gründen immer, alte Instrumente wählte, wurde er praktisch nicht mehr ernst genommen. – Wohlgemerkt: im Kreis des normalen Musiklebens; den eingeschworenen Gläubigen der alten Musik war natürlich der Zuwachs aus dem Profilager willkommen, wenn auch das natürliche Streben nach Perfektion diese Musiker verdächtig machte, nicht ganz derselben Sache zu dienen.

Inzwischen hat es sich herausgestellt, daß man auf alten Instrumenten genauso gut musizieren kann wie auf den anderen, es kommt also darauf an, *warum* ein Musiker sich für dieses oder jenes Klangmittel entscheidet. Die Vorurteile werden in den nächsten Jahren sicherlich soweit abgebaut sein, daß keine außermusikalischen Gründe, wie Angst vor Diskriminierung oder auch Geschäftsgeist (um einer Mode zu folgen), diese Entscheidung mehr beeinflussen werden. Es ist ja das selbstverständliche und natürliche Streben jedes guten Musikers, das bestmögliche Instrument zu benutzen. Historische oder museale Aspekte können wohl eine Zeitlang das Interesse fesseln: Wie hat man das damals gemacht, wie hat das wohl geklungen? Es gibt aber kaum einen *Musiker*, der auf die Dauer ein derartiges Interesse zu seinem Beruf macht – ich würde einen solchen Menschen eher als Historiker bezeichnen. Der Musiker wird schließlich immer wieder nach dem *für ihn* optimalen Instrument streben. Ich möchte also die Überlegungen auf jene Musiker beschränken, die aus rein musikalischen Gründen diese oder jene Instrumente bevorzugen; die es lediglich aus Interesse an alten Fakten oder Bedingungen tun, fallen für mich nicht ins Gewicht, sie sind im besten Falle Wissenschaftler, nicht aber Interpreten.

Wir haben heute ein Repertoire von nie dagewesenem Ausmaß zur Verfügung. Werke, die in einem Zeitraum von etwa 800 Jahren entstanden waren, werden heute wieder aufgeführt. Bei entsprechender Kenntnis der Verhältnisse (siehe das obige Cembalobeispiel, das ähnlich auch für viele andere Instrumente gilt) steht uns dafür ein Arsenal von sehr vielen brauchbaren Instrumenten der verschiedensten Epochen zur Verfügung. Der Musiker sollte doch das Recht haben, jedes Werk mit dem Instrument zu spielen, das ihm am besten geeignet erscheint, oder die ihm ideal erscheinende Klangkombination zu wählen.

Bei dieser Entscheidung ist nur ein Gesichtspunkt maßgebend: Was kann man auf diesem, was auf jenem Instrument besser realisieren? Jeder Musiker weiß, daß es das



Die steigenden Ansprüche verhalten sich proportional zum Erfolg dieser HiFi-Tonbandmaschine.

Die Zahl der Leute, die etwas von HiFi verstehen, wächst ständig. Ganz unschuldig daran sind wir nicht. Denn die A77 war bei Erscheinen derart revolutionär, daß sie zum Maßstab für HiFi-Tonbandmaschinen schlechthin wurde. Zudem realisierte der aufgeklärte Käufer, daß er für seine finanzielle Investition schon etwas verlangen kann: den optimalen Gegenwert. Und nicht zuletzt in diesem guten Preis/Leistung-Verhältnis liegt der Erfolg der REVOX A77.

Ihre technische Gesamtkonzeption wird von Fachleuten international als Spitzenklasse gewertet. Wir zitieren aus einem der vielen Tests: «... A77 ist eine 3-Motoren-Tonbandmaschine neuester mechanischer und elektrischer Konzeption ... Bei Magnettonbetrieb (ohne Endstufen) liegen die wesentlichen Übertragungsdaten mindestens hart an der Grenze der für Studio-Magnettonmaschinen geltenden DIN-Vorschriften.» (DM-Jahrbuch)

Wollen Sie wissen, warum sich sogar anspruchsvolle Profitechniker für diese Tonbandmaschine begeistern? Hier ist der Coupon.

Coupon Mit diesem Coupon erhalten Sie Unterlagen über das gesamte REVOX-Programm.
Ihre genaue Anschrift mit Postleitzahl:

209-77

STUDER
REVOX
Audio-Technik für Anspruchsvolle

Deutschland: Willi Studer GmbH, 7827 Löffingen
Schweiz: ELA AG, 8105 Regensdorf ZH
Österreich: REVOX EMT GmbH, 1170 Wien, Rupertusplatz 1


Nikolaus Harnoncourt am Arbeitsplatz


Blick auf Harnoncourts Instrumentensammlung

schlechthin vollkommene Instrument nicht gibt, gewisse Mängel müssen bei jedem Instrument, alt oder modern, in Kauf genommen werden. Vergleicht man Vorzüge und Mängel von Meisterinstrumenten der verschiedenen Epochen, muß man feststellen, daß es nicht einfach eine Entwicklung von schlechten zu immer besseren Instrumenten gibt (wie vielleicht beim Flugzeug oder Photoapparat), sondern daß jedes Instrument, jedes Stadium der Entwicklung, seine Vorzüge und seine Nachteile besitzt und daß diese den Musikern und Instrumentenmachern durchaus bewußt waren. So ist es nur natürlich, daß ein enger Zusammenhang, ja, eine wechselseitige Beeinflussung besteht zwischen den Ideen der Instrumentenmacher auf der einen Seite und jenen der Musiker (Komponisten) auf der anderen. So konnten sich manche hochgepriesene „Erfindungen" der Instrumentenmacher, trotz Anfangserfolgen, bei den Musikern nicht durchsetzen (etwa das Heckelphon, das Arpeggione, das Harfenklavier, das Geigenklavier, u. v. a.) während andere, wie zum Beispiel das Hammerklavier, in steter Zusammenarbeit zwischen Komponist und Instrumentenmacher hochinteressante Metamorphosen durchmachten.

Die Entwicklung scheint seit einiger Zeit abgeschlossen: Seit mehr als hundert Jahren blieb unser Instrumentarium praktisch unverändert, ein merkwürdiger Umstand, wenn man bedenkt, daß in den vorangegangenen Jahrhunderten praktisch alle paar Jahre, spätestens aber je Generation, nahezu alle Instrumente entscheidend verändert wurden.

Damit könnte man die im Titel gestellte Frage in zwei Richtungen abschließend beantworten: ja – weil sämtliche zur Diskussion stehenden Instrumente sowieso alte Instrumente sind; oder aber: nein – weil die Instrumente wegen endlich erreichter Vollkommenheit seit über hundert Jahren natürlich nicht mehr verändert zu werden brauchten. – Nur die erste Antwort kann für mich weiterführend sein, denn die Entwicklung des Instrumentariums stockte eben *nicht* wegen erreichter Vollkommenheit, sondern weil um diese Zeit das gesamte Selbstverständnis abendländischer Musik, ja abendländischer Kultur überhaupt ins Wanken kam. Erst seit das künstlerische Schaffen der Gegenwart nicht mehr übereinstimmt mit dem Kulturbedarf, erst seit wir auf Kunst, auf die Musik der Vergangenheit nicht mehr herabsehen mit dem Hochmut des Höherstehenden (was für jede kulturell gesunde Zeit selbstverständlich war), können wir diese Musik auch gerecht beurteilen. Dieses Urteil aber hat in der Musik ebenso wie in der Bildenden Kunst aufgehört, *Wert*urteil zu sein in dem Sinne, daß wir die Musik irgendeiner Zeit für besser hielten als die einer anderen. – Da es sich beim Musikinstrument immerhin um ein „Werkzeug" handelt, eine Art technisches Gerät, hält sich hier der Fortschrittsglaube länger (man vergleicht wirklich mit dem Photoapparat). Das Musikinstrument ist aber zugleich *Kunstwerk*. Die Namen der großen Instrumentenmacher sind und waren ebenso berühmt wie die der großen Maler. Antonio Stradivari, Johann Christoph Denner, Johann Wilhelm Haas, Andreas Ruckers, Andreas Stein, Theobald Böhm usw. schufen Musikinstrumente, die in ihrer Art vollkommen waren und die man nicht mehr verbessern konnte, ohne sie zugleich zu verschlechtern. Nimmt man zum Beispiel eine Geige Stradivaris von etwa 1700 so *wie er sie gebaut hatte*, adjustiert sie mit den damals üblichen Darmsaiten, Steg, Saitenhalter und Stimmstock und spielt sie mit einem Meisterbogen derselben Zeit, so klingt diese Geige zwar wesentlich leiser als ein im 19. oder 20. Jahrhundert umgebaute, modern besaitete und mit modernem Bogen gespielte Geige desselben Meisters, aber sie besitzt eine große Zahl subtiler Klangeigenschaften (Obertöne, Art der Ansprache, Art der Tonverbindungen, Balance zwischen hohen und tiefen Saiten), die die modernisierte Geige nicht mehr hat. Die Lautstärke und alle übrigen Vorteile mußten also mit Nachteilen erkauft werden. – Oder, vergleicht man eine Silberflöte von Böhm mit einer einklappigen Flöte von Hotteterre, so wird man erkennen, daß bei der Böhm-Flöte sämtliche Halbtöne gleichartig klingen, während bei der Hotteterre-Flöte durch die verschiedene Größe der Löcher sowie durch die notwendigen Gabelgriffe nahezu jeder Ton eine andere Färbung besitzt; auch klingt die erste wesentlich lauter, aber klanglich ärmer, glatter, uniformer. Natürlich könnte man all dies, je nach persönlichem Standpunkt und Geschmack, auch anders formulieren: die Hotteterre-Flöte sei ein schlechtes Instrument, weil auf ihr die verschiedenen Töne nicht gleichmäßig klängen (vom Klangideal der Böhm-Flöte her gesehen); oder: die Böhm-Flöte sei ein schlechtes Instrument, weil auf ihr alle Töne gleich klängen (vom Klangideal der einklappigen Flöte her gesehen). Man kann diese Standpunkte und noch viele andere schon in zeitgenössischen Berichten der verschiedensten Epochen finden, und muß schließlich erkennen, daß man gut und schlecht nicht so einfach definieren kann, daß zuerst eine Übereinstimmung über das Wollen des Interpreten hergestellt werden muß. Wenn also der Musiker, aus welchem Grund immer, den ungleichmäßigen Klang der alten Flöte dem gleichmäßigen der Böhm-Flöte vorzieht (und dies ist, auch historisch gesehen, eine durchaus legitime Entscheidung), dann darf man

Wie gut sind Marantz HiFi-Geräte?

Hören und messen

Subjektive und objektive Tests müssen zum gleichen, überzeugenden Ergebnis gelangen. Nur dann vermögen HiFi-Geräte mit absoluter Sicherheit auch höchsten Ansprüchen zu genügen.
Diese Grundforderung der Marantz HiFi-Ingenieure wurde in allen Marantz HiFi-Geräten jeder Leistungsklasse optimal erfüllt und wird jedem Käufer eines Marantz Receivers oder HiFi Bausteines mit einer 3jährigen Garantie auch auf die angegebenen Herstellerdaten schriftlich bestätigt!

Die Probe aufs Exempel:

Renommierte Fachleute und Testlabors haben Marantz HiFi-Geräte geprüft, gemessen, gehört, verglichen und beurteilt. Die propagierten Herstellerangaben wurden stets bei weitem übertroffen (bis zu 40%)!

Überzeugen Sie sich davon. Fordern Sie neutrale Testberichte und Prospekte an bei

BOLEX GMBH
Foto · HiFi · Audiovision
8045 Ismaning bei München
Oskar-Messter-Straße 15

Das Marantz HiFi-Programm umfaßt:
Verstärker, Tuner, Receiver für Stereo- und Quadrophonie, Lautsprecher und Kopfhörer



marantz
vollendeter HiFi-Klang

Ungleichmäßigkeit nicht als *Mangel* der Interpretation kritisieren; ebensowenig, wie ein anders eingestellter Kritiker etwa die Gleichmäßigkeit bei der Interpretation auf einer Böhm-Flöte als Mangel der Ausführung darstellen dürfte. Die historische Beurteilung der Neuerungen im Instrumentenbau war nur interessant, solange es sich eben um Neuerungen handelte, heute geht es lediglich darum, ob eine Interpretation in sich sinnvoll ist und ob sie – Bereitschaft des Hörers vorausgesetzt – überzeugen kann. Für viele Musiker, unter denen auch ich mich befinde, steht am Ende der vergleichenden Versuche die Erkenntnis, daß die Vor- und Nachteile jeder Entwicklungsstufe eines Instrumentes genau mit den Anforderungen der dazu passenden zeitgenössischen Musik übereinstimmen. Die unterschiedlichen Farben und der dunkle Klang der Hotteterre-Flöte passen genau zur französischen Musik vor 1700 und keineswegs zur deutschen von 1900 – während der gleichmäßige und metallische Klang der Böhm-Flöte optimal ist für die Musik dieser Zeit, und ungeeignet für die Musik jener. – Derartige Gegenüberstellungen könnte man bei jedem Instrument machen, wobei höchstens die Frage, ob dieses oder jenes Instrument heute überhaupt adäquat gespielt werden kann, in Einzelfällen vorurteilslose Beurteilungen erschwert.

Eine Frage, die bei der Wahl des Instrumentes von ausschlaggebender Bedeutung ist, ist die objektive Qualität. Neben der Frage, ob auf „modernen" oder auf alten Instrumenten musiziert werden soll, muß ja auch gefragt werden: Was ist überhaupt ein *gutes* Instrument? Und wenn mir die rein klangliche Seite der Interpretation wirklich *so* wichtig ist, daß ich mich für Instrumente einer bestimmten Epoche aus künstlerischen Gründen entscheiden muß, dann muß sie mir bei der Beurteilung dieser Instrumente ebenso wichtig sein. Das heißt: es wäre absurd, eine schlechte Barockflöte einer guten Böhm-Flöte vorzuziehen, nur weil es eine Barockflöte ist. Ein schlechtes Instrument ist auch dann schlecht, wenn es vorübergehend durch geschäftsbedingte massenweise Kritiklosigkeit der Musiker und Musikliebhaber zu Ehren kommt (wie das oben erwähnte Pseudocembalo). Das heißt also, daß wir auf der Hut sein müssen, uns von falschen Propheten, von Wölfen im Schafspelz sozusagen, Falsches für echt, Schlechtes für gut aufschwatzen zu lassen. Ein etwaiger Boom für alte Instrumente darf nicht dazu führen, daß zahllose mehr oder weniger schön gedrechselte Holzröhren, mit 6 oder 8 Löchern versehen und als „Originalinstrumente" angepriesen, ungeprüft als solche verwendet werden, wie inadäquat ihr Klang auch immer sein mag. Der verantwortungsbewußte Musiker darf keine Gelegenheit vorbeigehen lassen, die echten Instrumente der bedeutendsten Meister immer wieder zu spielen oder sich anzuhören und alles, was ihm an Kopien oder, viel häufiger, an *sogenannten* Kopien angeboten wird, *daran* zu messen. Wenn unser Ohr für subtile Klänge, für wirkliche Qualität erst wieder geschärft ist, können wir sehr wohl zwischen dem spielzeugartigen Klang der „falschen Originalinstrumente" und dem reichen Klang der echten (auch guten Nachbauten) unterscheiden. Dann wird man es auch dem Publikum nicht mehr zumuten können, billige schlechte Klänge als teuere verkauft zu bekommen unter dem Pseudoqualitätsbegriff: „Originalinstrumente". Der historische Fehler im Cembalobau soll nicht bei den übrigen Instrumenten nun wiederholt werden. Also: radikal das Minderwertige ablehnen, wie das dem normalen Musiker seit jeher selbstverständlich war.



In dem Maße, als sich die Musiker mit den Besonderheiten der verschiedenen Zeit- und Nationalstile der abendländischen Musik vertraut machen, sehen sie die tiefen Zusammenhänge zwischen der jeweiligen Musik, den ursprünglichen und den heutigen Interpretationsbedingungen. Im allgemeinen bevorzugen gerade die konservativen Musiker, die bei der Musik der Jahrhundertwende stehen bleiben, auch das Instrumentarium der damaligen Zeit, nämlich die heute noch lächerlicherweise sogenannten modernen Instrumente, auch wenn sie alte Musik spielen. Hingegen wenden sich oft gerade die auch der zeitgenössischen Musik aufgeschlossenen Musiker, wenn sie schon überhaupt alte Musik spielen, den Originalinstrumenten zu, weil sie glauben, damit ihre Ausdruckspalette entscheidend bereichern zu können. Man sieht also, daß die gerade von der Fachkritik besonders häufig dargelegte Differenzierung: *moderne* Interpretation (mit den üblichen Instrumenten) – *historisierende* Interpretation (mit alten Instrumenten), völlig am Kern der Sache vorbeizielt. Die Modernität einer Interpretation wird kaum berührt durch die Wahl der Instrumente, am wenigsten jedenfalls in der hier zitierten Gegenüberstellung. Natürlich kann eine Interpretation mit *alten* (aber ebenso natürlich auch mit den üblichen) Instrumenten, historisierend sein, aber dann ist sie es nicht *wegen* der Instrumente, sondern wegen der Einstellung des betreffenden Musikers. – Maßgebend für die Entscheidung kann nur sein, welche Vorteile und welche Nachteile für den jeweiligen Interpreten schwerer wiegen.

Zu den rein klanglichen und technischen Aspekten kommt die Problematik der Intonation, an der kein Musiker, der sich ernsthaft mit vorklassischer Musik befaßt, vorbeikommt. – Auch hier wird meist am Ende der Überlegungen und Versuche die Erkenntnis stehen, daß jede Musik ein bestimmtes Intonationssystem geradezu fordert und daß die verschiedenen terzenreinen und ungleichschwebenden Temperaturen des 16., 17., 18. und 19. Jahrhunderts für die Wiedergabe alter Musik mindestens so wichtig sind wie die keineswegs wohltemperierte gleichschwebende Temperatur. Auch hier helfen ihm die alten Instrumente, denn entgegen verbreiteter Auffassung kann man mit guten alten Instrumenten genauso rein oder unrein spielen wie mit den „modernen", die jeweiligen Tonsysteme sind allerdings mit dem zeitgenössischen Instrumentarium am leichtesten realisierbar.

Als letztes Argument möchte ich den Fragenkomplex der Balance innerhalb eines Orchesters oder einer Kammermusikgruppe erwähnen. Jede Zeit hat ein in sich perfekt aufeinander abgestimmtes Instrumentarium, die Komponisten schreiben für dieses Orchester, für diese Klangrelationen. Wenn man heute einfach jene Instrumente wählt, die denselben oder einen ähnlichen Namen tragen wie das ursprünglich gemeinte Instrument, dann kommt ein Zufallsklang heraus, der mit der Idee des Komponisten wenig gemein hat.

Ich möchte hier absolut nicht für „historische" Aufführungen plädieren, das Rad der Geschichte kann nicht zurückgedreht werden. Wir brauchen offenbar die Musik vergangener Zeiten, das Klanggewand ist und bleibt eine sekundäre Sache. Für mich ist das originale Klangbild nur insofern interessant, als es mir unter den vielen, mir zur Verfügung stehenden Möglichkeiten die beste zu sein scheint, diese oder jene Musik *heute* darzustellen. Ebenso wie ich das Praetorius-Orchester für ungeeignet halte, damit Richard Strauss zu spielen, halte ich das Richard-Strauss-Orchester für ungeeignet, Monteverdi zu spielen. Im übrigen möchte ich, da jetzt so viel von alten und weniger alten Instrumenten die Rede war, zum Abschluß die Prioritäten wieder in die richtige Reihe bringen: Zuerst kommt die Musik (das Werk des Komponisten), dann kommt die Interpretation (Darstellung und Artikulation), und zuletzt kommt das dafür optimale Klangmittel.

Nikolaus Harnoncourt

FM STEREO

106 108 MHz

1400 1605 KH

80 90

SIGNAL

0 1 2 3 4 5

TUNE

QRX-6500



Mit Sansui steht die Klangfülle der Quadrophonie zu Ihrer Verfügung.

Mit Stolz präsentiert Sansui drei neue 4-Kanal-Receiver der "QRX-Serie", in denen Sansuis QS-Regular-Matrix mit Vario-Matrix eingebaut ist.

Diese 4-Kanal-Receiver bringen Ihnen die Breite und Tiefe, ja die ganze Atmosphäre der original Darbietung ins Haus. Die hohe Vielseitigkeit dieser Sansui Receiver ermöglicht die Wiedergabe praktisch aller 4-Kanal-Systeme, die heute angeboten werden und selbstverständlich die von Sansui gewohnte hochklassige Hi-Fi Stereo-Reproduktion.

Mit Sansui Receivern der QRX-Serie können Sie unbesorgt der Hi-Fi Stereo- und Quadrozukunft entgegenhören.



West Germany: COMPO HI-FI G.M.B.H., Am Messeplatz 1-675 Kaiserslautern-Tel. (0631) 43061/43062 □ SANSUI AUDIO EUROPE S.A., Diacem Bldg, Vestingstraat 53/55 - 2000 Antwerp Belgium □ SANSUI ELECTRONICS CORPORATION 55-11 Queens Boulevard, Woodside, N.Y. 11377, U.S.A. □ SANSUI ELECTRIC CO., LTD. 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo 168, Japan



Alte Instrumente machen noch keine Musik

Sicherlich gibt es zwei stichhaltige Gründe für die Verwendung von historischen Instrumenten, gegen die sich fürs erste kaum etwas einwenden läßt: Einmal wird es jeden Musiker verlocken, wenn er einem Klangwerkzeug aus vergangenen Jahrhunderten begegnet – mag es noch so merkwürdig geformt, verstaubt, reparaturbedürftig und verzogen sein –, diesem materialen Zeugen einer entschwundenen Zeit wieder Töne zu entlocken, ihm seine einst lebendige Stimme wiederzugeben und darin das Besondere und Eigenartige als das Epochencharakteristische zu entdecken. Zum anderen spricht kein einziges Argument dagegen, bei einer Komposition, zu deren Zeitferne keine intakte Tradition mehr reicht, erst alle belegten oder erschließbaren Umstände und Bedingungen ihres einstmaligen Daseins zu sammeln, zu prüfen und aktiv einzubeziehen, ehe man sie aufführt, und dann aufgrund dieser verfügbaren Kenntnisse eine Art von Rekonstruktion der historischen Gegebenheiten vom Ganzen bis ins Detail zu versuchen, so daß dem Ergebnis – wenigstens bis zur Erforschung weiterer Einzelheiten – ein hoher Grad von Authentizität zugesprochen werden muß.
Freilich zeigt sich schon bei der Gegenüberstellung dieser beiden schwer zu bestreitenden Gründe für den tätigen Umgang mit alten Instrumenten ein Widerspruch, fast eine Unvereinbarkeit in den Antriebsmomenten: Musikantische Lust am Erproben auf der einen, detailversessene Gewissenhaftigkeit im Nachforschen auf der anderen Seite dürften sich kaum bei derselben Person in ausgeglichener Symbiose vorfinden. Entweder ist also Team-Arbeit erforderlich, was allerdings schon wegen des zugespitzten Typenunterschieds zwischen Praktiker und Theoretiker kaum ohne Mißverständnisse abgehen dürfte, oder eine der beiden zusammengehörigen Komponenten wird eben zurückstehen oder gar verkümmern müssen. Aber selbst der scheinbar ideale Fall eine Personalunion von Informationsträger und ausübendem Musiker, ohne daß eins gegenüber dem anderen von vornherein prädominant wäre, ist denselben Gefahren einer subjektiven Verzeichnung beim Übertragen von Fachwissen in praktische Interpretationsarbeit ausgesetzt, ja, sie scheinen sich angesichts der sowieso vorherrschenden Tendenzen zur Spezialisteninzucht beim omnipotenten Einzelnen sogar noch zu verstärken. Und gerade er wird wegen mangelnder Korrekturinstanzen noch mehr als andere dem internen Potenzierungsprozeß unterworfen sein, der aus kleinen Abweichungen am Anfang im Lauf der Zeit unterm ständigen Wiederholen einer einmal festgelegten Aufführung unmerklich kapitale Fehler entstehen läßt. Denn wie so oft sitzt besonders hier der Teufel in der Nuance.

Tücke des Objekts

Historische Instrumente haben nun die Tücke, daß sie sehr ergiebig im Produzieren bestimmter, kaum zu verändernder Nuancen sind. Da gilt es Schwierigkeiten mit der Spielmechanik, dort mit der prompten Ansprache zu berücksichtigen, da hapert's an der klanglichen Ausgeglichenheit der Register, dort an den Möglichkeiten zur befriedigenden Intonationskontrolle. Allenthalben stellen sich solche kleinen Hindernisse ein, belasten den Kontakt des Spielers mit der darzustellenden Musik durch eine ganze Reihe zu beachtender Voraussetzungen und verunsichernder Gebote, so daß das theoretisch richtige Interpretationskonzept bei seiner Ausführung von einer Fülle derart minimaler Störfaktoren beeinträchtigt und öfter unbemerkt als direkt und feststellbar sich selbst entfremdet wird. Jedenfalls ist der Prozentsatz an Zufallsergebnissen, die einfach in Kauf genommen werden müssen, beim Umgang mit alten Instrumenten um erhebliches höher. Will man sie durch spieltechnisch verbesserte Nachbauten ausschalten, so hat man sich zu den mancherlei Kompromissen, die die Sache ohnehin einschließt, freiwillig einen neuen und nun recht entscheidenden eingehandelt. Denn einer der beiden primären Ansatzpunkte, die das ganze Unternehmen ursprünglich rechtfertigten, wurde dabei kurzerhand ausgeschieden und umgangen. Will man sich jedoch auf die Widerspenstigkeiten der altgedienten und deshalb hoch individualisierten Klangerzeuger einlassen, so erfordert diese vollinhaltliche Beschäftigung mit dem Historischen notwendig ein höheres Maß an instrumentaler Beherrschung, sozusagen an spielerischem Züchtigungsvermögen. Und wie die Dinge liegen – man könnte auch sagen: wie es die Marktlage befiehlt –, haben die besten Interpreten mit ihrem modernen Instrumentarium alle Hände voll zu tun, und die alte Musik bleibt folglich ein Betätigungsfeld für all die anderen, die sich spezielle Interessen zeitlich leisten können und meist noch ökonomisch davon profitieren.

Aber Vorsicht mit dem Überbau

Oberhalb dieser Tatsachen, die das Faktische des Falls ausmachen, ohne ihn selbst schon besonders problematisch erscheinen zu lassen, breiten sich nun fast untrennbar zwei Überbauschichten aus: eine psychologische und eine ideologische. Und genau sie sind daran schuld, daß die bisher aufgezählten sachlichen Schwierigkeiten nicht nur beträchtlich und oft über Gebühr vergrößert werden, sondern auch gleich noch durch einen Wust schiefer propagandistischer Parolen und selbstgefertigter Zweckbehauptungen außer Relation zu Sinn und Ziel des ganzen ehrgeizigen Unternehmens geraten: die Primärgründe allein könnten aber die nachweisbaren Spuren einer nur mühsam bestandenen Auseinandersetzung mit diesen vermehrten Schwierigkeiten decken und aufwiegen. Sinn und Ziel sollten ja in der möglichst quellennahen und stilgemäßen Wiedergewinnung von klingenden Zeugnissen aus entlegeneren Jahrhunderten bestehen. Der einzig gültige Maßstab, der über Art und Umfang des Gelingens zu entscheiden hätte, wäre also die Musik. Psychologisch entsteht dabei allerdings eine gewisse Zwangslage aufgrund der am Musikmarkt herrschenden Konkurrenzsituation: Durch die schwächeren Chancen, auf dem eigentlichen Hauptaktionsfeld der Instrumentalisten mithalten zu können (was vielfach verdrängt, manchmal freilich auch gar nicht gewollt wird), hat man sich – aus Neigung und Resignation in wechselnden Mischungsgraden – auf ein Nebengebiet begeben; dort warten, soll der Entschluß in sich konsequent bleiben, nicht nur unbekanntere und deshalb eo ipso undankbarere Stücke, sondern zu deren Aufführung

Bild im Titel: Pardessus de Viole von Ludovicus Guersan, Paris 1751

Wie gut muß eine Tonbandmaschine erst bei 19 cm/s sein, wenn sie schon bei 4,75 cm/s die HiFi-Norm übertrifft.

Telefunken magnetophon 3000 HiFi-Stereo-Vierspur-Tonbandmaschine. Die erste deutsche Tonbandmaschine, die nicht nur auf 9,5 und 19 cm/s die HiFi-Norm (DIN 45500) erfüllt, sondern auch noch auf 4,75 cm/s. (Das gibt es bisher nur bei Cassetten-Recordern.) Konzipiert für Waagerecht- und Senkrechtbetrieb.

Drei Tonköpfe – getrennte Verstärker für Aufnahme und Wiedergabe. HBS-Tonkopf:

1. Hyperbolischer Spiegelschliff für saubere Aufnahme und Wiedergabe, keine „Dropouts".

2. Bandkanten-Einfräsung – für lange Lebensdauer des Tonkopfes.

3. Sinterbronze-Kopfspiegel – unempfindlich gegen Verschmutzung durch Bandabrieb; daher keine Frequenzgangverluste.

Zwei elektronisch geregelte Gleichstrommotore (hohe Umspulgeschwindigkeit: 5 m/s). Bandzugbremsen wie bei unseren Studiomaschinen, leichtgängige Tastensteuerung mit servo-magnetic und eingebautem Anschluß für Start-/Stop-Fernbedienung. Eingebautes Mischpult, Multiplay sowie Echo und Nachhall ohne Zusatzgeräte.

Professionelle Maschine in Flachbauweise (nicht höher als übliche Receiver). Maße (B/H/T): 530 × 155 × 350 mm. Diese Maschine gibt es auch als magnetophon 3002 hifi mit einem eingebauten HiFi-Stereo-Verstärker. Sinusleistung: 2 × 20 Watt. Musikleistung: 2 × 35 Watt. Die Motore sind für separaten HiFi-Verstärkerbetrieb abschaltbar.

Technik von Telefunken.
Schöne Gehäuse bauen wir natürlich auch.




Was unterscheidet JBL-Lautsprecher von allen anderen? Nun, wir wurden auf der anderen Seite der „Sound-tracks" groß – im Musikgeschäft – wo wir Lautsprecher herstellten für Aufnahme-Ingenieure, professionelle Musiker, – Leute eben, die vom „Musikhören" leben. – Glauben Sie uns, wenn wir sagen, daß heute mehr Musik mit JBL-Lautsprechern aufgenommen, abgespielt und gemischt wird als mit allen anderen Lautsprechern zusammen? – Tatsache.
JBL und INTER-HIFI sind Tochtergesellschaften der weltweiten Jervis Corp., USA

auch weitaus schwerer zu handhabende Instrumente; der erreichte Erfolg – vor allem ablesbar an der Zahl verkaufter Schallplatten – soll aber dennoch mit den branchenüblichen Standards Schritt halten können. Die Folgen sind: Anstrengungen zur Wirkungssteigerung der aufgeführten Werke, indem man sie zu verdeutlichen, zu überhöhen, kurz: aufzuwerten sucht – und dies bedeutet ein erstes Abrücken vom ursprünglich streng historischen Konzept zuliebe heutiger Hör- und Konsumgewohnheiten; Überbrückung spieltechnischer und klanglicher Kalamitäten der alten Instrumente, indem man teils modernere Hilfsmittel in Mechanik, Besaltung, Spielweise und ähnlichem einsetzt (zweites Abrücken vom durchgehaltenen Historismus), teils bei der Wahl von Tempo, Dynamik oder Besetzung darauf Rücksicht nimmt (drittes Abrücken); Vertuschen dennoch auftretender Unzulänglichkeiten in Intonation oder technischer Brillanz, indem man bei der Aufnahme die Raumklanganteile, also die Nachhaltzeiten erhöht (viertes Abrücken vom historischen Ideal); schließlich demonstratives Hervorkehren der einstigen Aufführungsthesen unbeschadet aller praktischen Abstriche oder geheimen Zweifel, indem man die Public-Relations-Abteilung mit den Vokabeln „echt" und „original", „erstmals" und „authentisch" nach Herzenslust operieren läßt (fünftes Abrücken vom Historismus-Gebot, einen Dienst an der Sache zu leisten).

Zum Kult erhoben

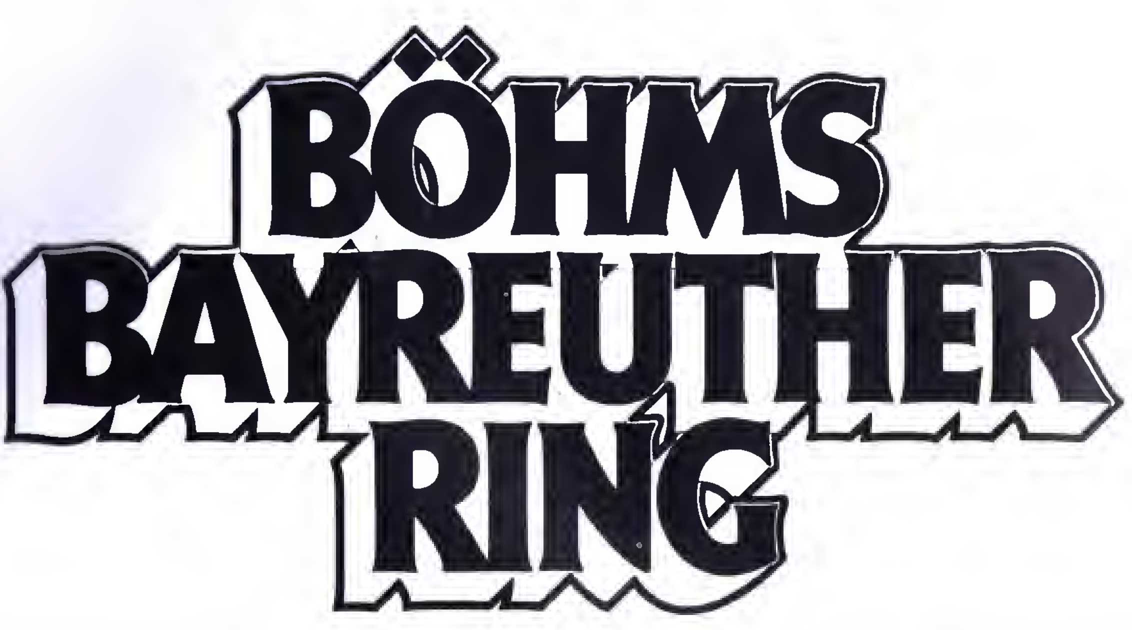
Mit dieser Aufzählung will ich übrigens nicht unterstellen, daß all diese Folgen eines Erfolgszwangs auf einmal oder stets in gleicher Stärke vorkämen. Doch etwas davon habe ich schon bei jedem auf diesem Gebiet tätigen Ensemble oder Interpreten feststellen können, und deshalb ist die verkürzte und recht pauschale Zusammenstellung wohl statthaft. Außerdem geht daraus hervor, wie sich ziemlich übergangslos aus dem psychischen Kompensationszwang und damit verbundenen Karriere- oder Verdienstinteressen ein Trend zur Ideologisierung der ganzen historisierenden Aufführungspraxis entwikkelt. Und eben der Kult, der heute mit den alten Instrumenten betrieben wird, als stellten sie an sich schon einen musikalischen Wert dar, ist das ärgerliche. Einem verständlichen Expansionsdrang folgend, wurden sie jetzt bereits bis weit ins 19. Jahrhundert eingeschleust – nicht als gelegentliches Vorweisen einer alternativen Möglichkeit, sondern mit vollinhaltlichem Repräsentationsanspruch –, und keiner stoppt diesen Unsinn. Nein, die irrationalen Heimatgefühle bei Reizworten wie „original" und „Urtext" scheinen jenseits aller Fragen nach einem vernünftigen Maß und sachlicher Legitimität der Resultate ihre Faszinationskraft auszuüben, so daß sich parallel zu den Pseudoexperten, die jeder historischen Sängeraufnahme trotz oder gerade wegen der plattentechnischen Unvollkommenheiten mit der gleichen Hingabe lauschen, nun wohl ein neuer Hörertyp entwickelt, dem resonanzarme Flügel oder kicksende, unreine Blasinstrumente zur Herzenssache werden.

Demgegenüber wäre für alle, denen es um die Musik und nicht den Hautgout der klanglichen Verzerrung geht, doch festzuhalten: Die Bemühung um die Wiederbelebung alter Instrumente lohnt nur so lange, als sie der besseren Klarlegung und dem besseren Verständnis des Komponierten dient; sie bleibt aber immer nur *eine* Möglichkeit neben anderen, darunter auch der, alte Musik auf modernen Instrumenten mit entsprechend modifizierter Spieltechnik darzustellen; denn der Ausschließlichkeitsanspruch im Wiederherstellen historischer Aufführungsgegebenheiten enthält einen Denkfehler: Selbst wenn es gelänge, Instrumente, Raum, Spielweise und alles übrige bis ins Detail genau auf den Stand der damaligen Epoche zu bringen, die Hörer wären doch Menschen der Gegenwart – mit einem heutigen Bewußtsein, heutigen Erfahrungen und Reaktionsweisen. Was also soll ihnen das Horchen am Schlüsselloch einer längst vergangenen Welt nützen? Musik verändert sich, anders als Bilder oder Bücher, mit der Zeit. Und diese Lebendigkeit sollte man ihr auch lassen.

Ulrich Dibelius



präsentiert, was klang und namen hat



Festspiel-Mitschnitt in Stereo

Die Welt-Elite der Wagner-Sänger, Wieland Wagners vollendete Inszenierung, Karl Böhms Meisterhand – ein unwiederholbarer Glücksfall künstlerischen Zusammenwirkens. Endlich liegt der STEREO-Mitschnitt vom Grünen Hügel vor: Triumphaler Höhepunkt und Abschluß einer ganzen Festspiel-Ära! Der unvergleichliche Zauberbann Bayreuths macht diesen »Ring« zu einem einzigartigen Dokument.

Der Ring des Nibelungen

Nilsson · Rysanek · Silja · Mödl
Windgassen · King · Neidlinger
Nienstedt · Wohlfahrt · Greindl · Böhme
Adam · Talvela u.v.a.
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
KARL BÖHM

6747 037 · Kassette 16 LP · DM 248,-

Auszüge aus »Die Walküre« und »Götterdämmerung«

Nilsson · Rysanek · King · Greindl
Orchester der Bayreuther Festspiele
KARL BÖHM

6833 083 · Sonderpreis DM 10,-

Empf. Endverbr.-Preise inkl. Mwst.

PHILIPS

Zur historischen Interpretations-praxis



Musik der Vergangenheit auf historischen Instrumenten zu musizieren ist keine Erfindung unserer Zeit. Die Praxis geht auf die zwanziger Jahre zurück, in denen man vor allem auf seiten der Musikwissenschaft auf die geschichtliche Vergangenheit vor der Wiener Klassik besonderen Forschereifer verwandte. Den Geist der Vergangenheit, auf den man dabei abzielte, glaubte man sich dadurch verlebendlgen zu können, daß man das originale Klangbild eines Werkes restaurierte, das Werk also in seiner zeitgebundenen klanglichen Form reproduzierte. Dem seit einigen Jahren anhaltenden Boom an Schallplattenproduktionen alter Musik auf historischen Instrumenten liegt zweifellos ein Bedürfnis zugrunde. Sucht man nach Gründen und Motiven für dieses verbreitete Bedürfnis (sowohl bei den Musikern als auch bei den Musikliebhabern), so ließe sich dazu folgendes sagen: Einerseits vermag alte Musik auf historischen Instrumenten die verbreitete Neigung nach „neuen" und exotischen Klangreizen zu befriedigen. Dergestalt fügt sich diese Praxis als musikalisches Angebot an den Musikliebhaber bruchlos in unseren modernen Lebensstil ein, der unter der Bedingung der heute geradezu ins Unersättliche gesteigerten Abwechslungssucht ins Fremde und ins historisch Entlegene vorstößt, um es zeitgemäßen Ansprüchen anzuverwandeln. Es ist hierbei gerade der, gemessen am Klangbild des modernen Instrumentariums, fremdartige Klangcharakter, der das Vergangene als solches zum Bewußtsein bringt.

Auf der anderen Seite suggeriert alte Musik auf historischen Instrumenten stilistische Angemessenheit. Sie gewinnt dadurch den Nimbus des verbindlich Richtigen, was um so stärker ins Gewicht fällt, als gerade heute die vorwiegend experimentelle Physiognomie der neuen Musik, aber auch der auf subjektive und individuelle Deutungen hin angelegte Interpretenbetrieb kaum eine feste Wertorientierung ermöglichen. In der Tat geistert das Wort von der stilistischen Richtigkeit zuviel in den Auseinandersetzungen um das Für und Wider bestimmter interpretatorischer Praktiken herum, als daß man dahinter nicht das Bemühen spürte, gültige Maßstäbe zu setzen und sich unter die Fittiche verbindlicher Wertvorstellungen zu bergen.

Nun muß man allerdings der Logik, alte Musik sei authentisch nur zu vermitteln durch die stilgetreue Wiedergabe auf Instrumenten aus der betreffenden Zeit, einige Skepsis entgegenbringen. Der Stilbegriff erfährt nämlich meist in diesem Zusammenhang eine Aufwertung, die ihm gar nicht zukommen kann, wenn es, bezogen auf das einzelne Werk, in dem sich „Musik" konkretisiert, doch eigentlich darum gehen muß, das Kunstwerk seinem eigenen, und das heißt: seinem höchst spezifischen, Sinn gemäß aufzuführen. Große Musik der Vergangenheit adäquat, eben auf ihren besonderen Gehalt eingehend aufführen, kann nur bedeuten, daß man die Stilsphäre nicht zum eigentlich Wesentlichen erhebt, sondern daß man sie als bloße Folie erscheinen läßt, die unter der Macht des spezifisch Komponierten sekundär wird, ja zerbrochen wird. Wäre Stil so wichtig in der Musik, wie man gerne unterstellt, so wäre kaum zu verstehen, weshalb wir seit dem

Bild im Titel: Cembalo von Andreas Ruckers, Antwerpen 1648

Kunstkopf-Stereofonie
Dummy Head Stereo

Jenseits von Quadro ... ?
(Dokumentation: Kunstkopf-Stereofonie)

Sehr geehrte offene Kopf-Hörer:

Jeder Mensch mit zwei gesunden Ohren kann — mit etwas Unterstützung durch seine Augen — die Richtung und die Entfernung jedes Schallereignisses bestimmen, ob es nun von vorn oder hinten, von rechts oder links, von oben oder unten ertönt. Die herkömmliche zweikanalige Lautsprecher-Stereofonie ermöglicht das Bestimmen der Richtung von Schallereignissen auf der Verbindungslinie zwischen den beiden Lautsprechern. Die Quadrophonie erlaubt — mit gehörigen Einschränkungen — das Bestimmen der Richtung von Schallereignissen in einer Ebene, keinesfalls jedoch in der dritten Dimension, also in der Vertikalen.
Die Sennheiser Dokumentations-Schallplatte enthält — in deutscher und in englischer Sprache — die unredigierte Live-Aufzeichnung mittels eines Kunstkopfes aus dem Wohnzimmer eines modernen Einfamilienhauses. Die Schallplatte sollte in jedem Falle über offene Kopfhörer beispielsweise der Typen HD 44 - HD 414 - HD 424 angehört werden, um Richtung und Entfernung des Sprechenden vom Hörenden stets optimal bestimmen zu können. Beim Abhören über herkömmliche geschlossene Kopfhörer kann keine Gewähr für diese Kriterien übernommen werden. Die Frage nach dem Zweck dieser Dokumentations-Schallplatte läßt sich einfach und ehrlich beantworten: In einer Zeit der technischen Superlative, in der vermeintlich nur größerer Aufwand ein höheres Erleben vermittelt, möchte Sennheiser electronic zum Nachdenken darüber anregen, ob das mit geringerem Aufwand vermittelte höhere Erleben der vorliegenden Dokumentations-Schallplatte nicht ebenso förderungswürdig sein sollte wie beispielsweise die umstrittene Quadrophonie.



3002 BISSENDORF · POSTFACH 235

Ich habe Interesse für Sennheiser-Erzeugnisse und bitte um kostenlose Zusendung der folgenden Unterlagen:

- ☐ 112seitiger Sennheiser-Gesamtprospekt „micro-revue 73/74"
- ☐ Dokumentationsschallplatte „Kunstkopf-Stereofonie" gegen DM 3,00 in Briefmarken
- ☐ Sennheiser best-seller 73/74
- ☐ Mikrofon-Anschluß-Fibel 8. Auflage
- ☐ Gesamtpreisliste 1a/72

Die Hi-Fi-

Loewe ST 20 sensotronic

Der erste einer neuen Receiver-Generation.
8 UKW-Stations-Berührungssensoren.
5 Wellenbereiche UKW, KW 1, KW 2, MW, LW.
Sinusleistung 2x25 Watt, Musikleistung 2x35 Watt.
Quadrosound – Monitoranschluß für Quadrophonie-Decoder.



Loewe HiFi-Center sensotronic

Die Kompakt-Anlage in Sensortechnik.
Sinusleistung 2x25 Watt. Musikleistung



GERMANY
Hi Fi
DIN 45500

Loewe ST 80 electronic

Konkurrenzlos in Ausstattung und Bedienungskomfort.
Vollelektronischer UKW-Sender-Suchlauf-Automatik. 5 Wellenbereiche: UKW, KW 1, KW 2, KW 3, MW, LW. 5 + 1 UKW-Festsendertasten. Sinusleistung 2x40 Watt, auf 2x20 Watt umschaltbar. Musikleistung 2x60 Watt, auf 2x30 Watt umschaltbar.



Loewe QV 300

Zur quadrophonischen oder 4-kanaligen Stereo-Wiedergabe mit jedem Stereogerät.
Sinusleistung 4x20 Watt. Musikleistung 4x35 Watt.

Nicht alleine im Klang liegt der Hi-Fi-Reiz.
Sondern auch darin, diesen Klang immer perfekter und immer brillanter wiederzugeben.
Dafür haben wir ein ganzes Spezialisten-Team: die Hi-Fi-Macher von Loewe.
Sie reizt es, die anspruchsvollsten Ohren

LOEWE

Loewen.

Loewe ST 22 sensotronic

11 AM/FM-Festsender – Berührungssensoren – erstmalig im HiFi-Konzept. 4 Wellenbereiche U, K, M, L. Sinusleistung 2x40 Watt, Musikleistung 2x60 Watt – Quadrosound – Monitoranschluß für Quadrophonie-Decoder

2x35 Watt 5 Wellenbereiche – HiFi-Plattenwechsler Dual 1216 mit Shure M 75 Typ D. Quadrosound – Monitoranschluß für Quadrophonie-Decoder.



Hi-Fi-Quadro

Loewe ST 290 sensotronic

Bewährte ST 20-Technik im neuen Design. Sinusleistung 2x40 Watt. Musikleistung 2x60 Watt. Quadrosound – Monitoranschluß für Quadrophonie-Decoder.



Loewe QV 310

Der 4x35 Watt Sinus bzw. 4x50 Watt Musik-Leistung-Quadrophonie-Verstärker. Für alle Systeme wie SQ, CD 4 und 4-kanalige Tonbänder.
Anschlüsse: 1. HiFi-Tuner, 2. HiFi-Receiver, 3. HiFi-Plattenspieler, 4. HiFi-Tonbandgerät, 5. HiFi-Cassettengerät.

zu verführen. Daß es ihnen gelingt, beweist dieses Top-Programm der Hi-Fi-Loewen.
Wer Ohren hat, der staune.
Deshalb ein Loewe.
Lassen Sie sich die Geräte bei Ihrem Fachhändler vorführen.



Loewe Opta GmbH
Berlin/Kronach

16. Jahrhundert, seit der Renaissancezeit, eine so rapide Stilentwicklung haben. Stil impliziert immer über einige Zeit hin gültige, zeittypische Schreib- und Komponierweisen, denen normative und verbindliche Funktion zukommt. Gerade der Entwicklungscharakter der Musik aber besagt, daß dem spezifisch individuellen kompositorischen Gehalt Bedeutung beigemessen wird; liegt doch in der individuellen Anstrengung, die sich von der stilistischen Konvention abhebt und gegen die stilistische Verbindlichkeit opponiert, jener Entwicklungskeim verborgen, dem geschichtliche Progression zu danken ist. Große Kunstwerke beziehen insgeheim stets, wie Adorno sagte, gegen die herrschende Stilidee ihrer Zeit Stellung und entwinden sich deren Gewalt, indem sie den eingeschliffenen Formenkanon und das Sprachidiom sowie die Normen dessen, was dem Hörer zugemutet werden kann, durchbrechen.

Die heute vielfach betriebene Interpretationspraxis, das historisch Vergangene stilgetreu aufzuführen, impliziert denn auch ein beträchtliches Maß an Sinnwidrigkeit. Bedeutende Kunstwerke der Vergangenheit im Sinne des historisch Vergangenen aufzuführen, läßt den Verdacht aufkommen, daß der Aspekt der Zeitgebundenheit höher bewertet wird als der Aspekt der über die Zeit der Entstehung hinaus weisenden, geschichtlichen wirksamen Qualität. Der restaurative Versuch, Vergangenheit wiederherzustellen, erweist sich, so gesehen, angesichts des Kunstwerks selbst, mit Hilfe dessen inszeniert werden soll, als paradox. Denn das Bemühen, Vergangenheit wiederherzustellen, widerspricht dem Entwicklungs- und Fortschrittspotential bzw. dem geschichtlichen Entfaltungscharakter bedeutender Werke. Gerade dieser Moment wird durch die historische Interpretationspraxis unterschlagen. Jene utopischen Qualitäten, durch die sich die Hörer von ehemals überrumpelt und fasziniert fühlten, vermag der musikalische Historismus eben gerade nicht zu aktualisieren.

Nun lassen sich allerdings der historistischen Interpretationspraxis durchaus auch positive Aspekte abgewinnen. Denn schließlich verantwortet das Instrumentarium, das man für die Aufführung verwendet, nicht nur die klangliche Außenseite eines Werkes. Es vermag der strukturellen Beschaffenheit oder der formalen Intention oftmals besser Rechnung zu tragen als das moderne Instrumentarium. So erscheint etwa der polyphone Charakter bestimmter Bachscher Stücke durch eine kleine kammermusikalische Besetzung, wie sie üblich war, weit stärker herausprofiliert als durch Mammutbesetzungen, die auf romantischen Schmelzklang abzielen. Phrasierungen und Rhythmen gewinnen, wenn sie auf alten Instrumenten zu leisten sind, oftmals eine spezifische Prägnanz, wodurch in ihrer Auswirkung auf den Gesamteindruck neue Werkaspekte sichtbar werden können. So bliebe durchaus von Fall zu Fall zu fragen, was der Rückgriff auf alte Aufführungspraktiken uns zu vermitteln vermag. Im Falle von Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik der Vergangenheit etwa erscheint die historistische Praxis durchaus im Recht im Unterschied zum in sich geschlossenen Kunstwerk, dessen verschlüsselter Gehalt der Interpretation bedarf, die nur dann sinnvoll erscheint, wenn sie die geschichtliche Distanz zwischen Heute und Einst ins Bewußtsein hebt, also damit das Potential, das zur geschichtlichen Entfaltung drängt, hervorgeht.

Zu bedenken wäre im übrigen im Sinne einer Rechtfertigung historistischer Musizierpraxis, daß bis ins 18. Jahrhundert der „Werkbegriff", also das in sich geschlossene, in den Tönen endgültig fixierte Stück Musik nicht diese fundamentale ästhetische Kategorie darstellt wie dann ab der Wiener Klassik bis heute. Musik repräsentiert vielfach tatsächlich nur die herrschende Stilidee ihrer Zeit und bietet Ausschnitthaftes aus größeren Zusammenhängen. Dergestalt ist Musik, wie etwa der Großteil der Kirchenmusik oder die Concerto-Produktion, primär durch ihre Funktion, bezogen auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse ihrer Zeit, konstituiert. Gerade diesen Aspekt aber vermag der Rückgriff auf die alte Musizierpraxis festzuhalten, da diese Praxis gleichsam die geschichtliche Vergangenheit verlebendigt, die dem Komponierten seine Funktion eingibt.

Dieter Rexroth

Die ‚Vollendete'

JUBILÄUMS-EDITION
DIE WELT DER SYMPHONIE





Joseph Haydn
Die 12 Londoner Symphonien
London Philharmonic Orchestra
Dirigent: Eugen Jochum
6 LP · Stereo · 2720 064
DM 115,–**

Peter Tschaikowsky
Die 6 Symphonien
Boston Symphony Orchestra
Dirigent: Michael Tilson Thomas
New Philharmonia Orchestra
Dirigent: Claudio Abbado
Wiener Symphoniker
Dirigent: Moshe Atzmon
Leningrader Philharmonie
Dirigent: Jewgenij Mrawinskij
6 LP · Stereo · 2720 065
DM 115,–**

Anton Dvořák
Die 9 Symphonien
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Rafael Kubelik
9 LP · Stereo · 2720 066
DM 148,–**

Felix Mendelssohn Bartholdy
Die 5 Symphonien
Edith Mathis, Liselotte Rebmann, Sopran
Werner Hollweg, Tenor
Chor der Deutschen Oper Berlin
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan
4 LP · Stereo · 2720 068
DM 78,–**

Jean Sibelius
Die 7 Symphonien
Tondichtungen:
Der Barde · En Saga · Der Schwan von Tuonela · Finlandia
Valse triste
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan
Radio-Sinfonie-Orchester Helsinki
Dirigent: Okko Kamu
6 LP · Stereo · 2720 067
DM 115,–**

Bisher sind erschienen:

Wolfgang Amadeus Mozart
Die 46 Symphonien
Berliner Symphoniker
Dirigent: Karl Böhm
15 LP · Stereo · 2720 044
DM 235,–**

Ludwig van Beethoven
Die 9 Symphonien
Ouvertüren »Die Geschöpfe des Prometheus«, »Coriolan«, »Egmont«
Gwyneth Jones · Tatiana Troyanos
Jess Thomas · Karl Ridderbusch
Wiener Staatsopernchor
Wiener Philharmoniker
Dirigent: Karl Böhm
9 LP · Stereo · 2720 045
DM 148,–**

Franz Schubert
Die 8 Symphonien
Musik zu »Rosamunde«
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Karl Böhm
5 LP · Stereo · 2720 062
DM 98,–**

Robert Schumann
Die 4 Symphonien
Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan
3 LP · Stereo · 2720 046
DM 59,–**

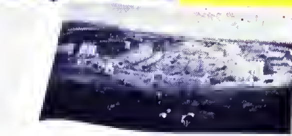
Johannes Brahms
Die 4 Symphonien
Wiener Philharmoniker · Berliner Philharmoniker · Staatskapelle Dresden · London Symphony Orchestra
Dirigent: Claudio Abbado
4 LP · Stereo · 2720 061
DM 78,–**

Anton Bruckner
Die 9 Symphonien
Berliner Philharmoniker
Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Dirigent: Eugen Jochum
12 LP · Stereo · 2720 047
DM 195,–**

Gustav Mahler
Die 10 Symphonien
Martina Arroyo · Edith Mathis
Elsie Morison · Erna Spoorenberg
Norma Procter · Julia Hamari
Marjorie Thomas · Donald Grobe
Dietrich Fischer-Dieskau
Franz Crass
Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Dirigent: Rafael Kubelik
14 LP · Stereo · 2720 063
DM 225,–**

In diesem Herbst liegt das größte Unternehmen der Schallplattengeschichte vollendet vor: Die Jubiläums-Edition »Die Welt der Symphonie«. Sie enthält auf 93 Langspielplatten in 12 Geschenkkassetten das symphonische Schaffen zwölf bedeutender Komponisten von der Wiener Klassik bis zur Spätromantik. Bestandteil der Edition ist ein über 300 Seiten starker Text- und Bildband – geschrieben und illustriert von 31 Musik- und Kunstwissenschaftlern aus aller Welt. Die Kassetten können bis in das Jahr 1974 zum Vorzugspreis erworben werden.





** Empfohlener Verkaufspreis inkl. Mwst.

*75 Jahre im Dienste des Musikfreunds

zu SONY.

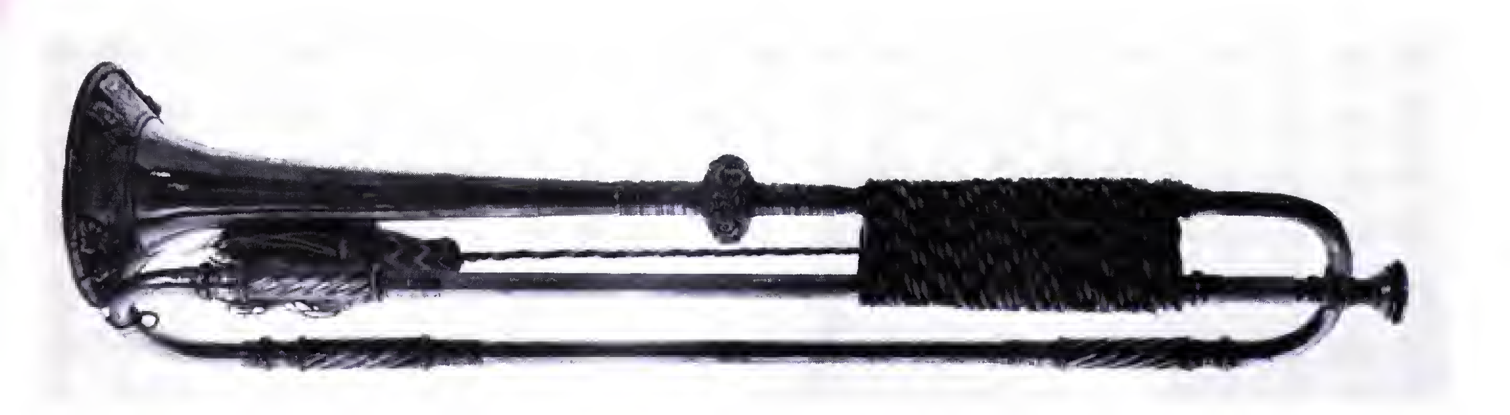


PS-5100 Automatischer/manueller Plattenspieler mit Riemenantrieb. Statisch balancierter Tonarm mit Antiskating-Einrichtung. Magnet-Tonabnehmer, Tonkopfhalterung nach internationaler Norm, 33 1/3/45 UpM.

TC-131 SD Stereo-Kassettenrecorder, SONY „F & F" Kopf, abschaltbare „Dolby Rauschunterdrückung"

STR-7055 Stereo FM/AM Receiver, 2 x 45 W RMS (8 Ohm)

TA-1150 Stereo-Verstärker, 2 x 35 W RMS (8 Ohm)



alt oder nicht alt: gut ist, was der Musik nützt

Zunächst könnte man den Streit um die Frage: Historische Instrumente – ja oder nein? für müßig erklären. Bis ins 18. Jahrhundert hinein war das Klangliche als Kategorie der Musik noch kaum entdeckt, und wenn bei Haydn und Mozart zum erstenmal die Timbres im Orchestersatz eine Rolle spielen – derart, daß sie nicht mehr einfach austauschbar waren –, so kann doch immer noch nicht die Rede davon sein, daß etwa die Mensurierung der damaligen Instrumente irgendeinen Einfluß auf die Kompositionsweise gehabt haben sollte. Aber die Praktiken, die sich im Zusammenhang mit der sogenannten, zum Marktbegriff heruntergekommenen historischen Authentizität entwickelt haben, sowie die anti-aufklärerischen Momente in der Argumentation derer, die sie befürworten, drängen fast zu einer Entscheidung gegen die authentischen Instrumente. Es mutet ein wenig paradox an, wenn Echtheit des Klangbildes dort, wo es nicht darauf ankommt, gefordert wird, bei Komponisten jedoch, die mit Nuancen der Klangcharakteristik und der Klangfarben gearbeitet haben, die übliche Laxheit herrscht: wo Berlioz beispielsweise mit Bedacht Ophikleide, Sax-Hörner oder Cornet à piston vorschrieb, ersetzt man sie auch weiterhin durch die im Sinfonie-Orchester gängigeren Instrumente.
Hinzu kommt folgendes: Alte Musik wird zum Reservat von Spezialistengruppen, denn die Beherrschung der alten Instrumente verlangt Spezialausbildung. Sobald aber Musik in die Hände von Spezialisten gelangt, wird sie aus einer verengten Perspektive reproduziert; eine Johannes-Passion unter einem Bach-Dirigenten wird weniger Aspekte von Bach enthüllen als unter einem, der auch und in gleichem Maße mit der Musik bis in die jüngste Gegenwart hinein vertraut ist (derer gibt es freilich auch nur wenige). Und wird gar der Versuch gemacht, „Uraufführungen" zu rekonstruieren, d. h., die heutigen, reicheren Möglichkeiten auf jene, mit denen Bach vorlieb nehmen mußte – freilich ohne sich in der Komposition nach ihnen zu richten – zu reduzieren, so kann eben nur etwas wie „minimal art" die Folge sein. Denn Bach hat in seinen Passionen und Kantaten weder die Sopran- und Alt-Arien für Knaben komponiert noch hat er auf die begrenzte Zahl von Choristen und auf die ungenügenden Instrumente seiner Zeit Rücksicht genommen. Werke, die über ihre Zeit hinausragen – und das ist nicht nur qualitativ gemeint – pflegen auch über die Aufführungsmittel der Zeit hinwegzugehen. Weberns Instrumentation des sechsstimmigen Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer", die den Reichtum der horizontalen und vertikalen Beziehungen mit Hilfe von Farbwerten in einer Weise dem Ohr deutlich macht, wie es bis dahin gar nicht möglich gewesen war, kann noch immer als Modell dafür dienen, wie man sich alter Musik nähern sollte, und die „Kunst der Fuge" harrt noch immer einer solchen, die Analyse quasi mitliefernden Orchestrierung.
Gewiß kann man auch gelegentlich, quasi als Kuriosum, eine historische Rekonstruktion versuchen, so wie man vor einigen Jahren in London einmal Shakespeare im Aufführungsstil seiner Zeit gespielt hat; und da das weibliche Geschlecht damals von der Bühne des Globe-Theaters ebenso verbannt war wie aus der Kirche, besetzte man die Frauenrollen mit Männern; ein durchaus interessantes Experiment, aber damit hatte es auch sein Bewenden. Aus derlei Transvestitentum eine Mode zu machen, läßt man sich im Theater zum Glück nicht einfallen: das bleibt der Branche Musik vorbehalten. Das Kastratentum möchte man denn doch nicht restituieren; dafür werden wir aber weiterhin mit jenen schrecklich leblosen und meist verstimmt klingenden Falsett-Tönen traktiert, die aus den Kehlen von „Contra-Tenören" kommen – ein sprachliches und wahrscheinlich auch historisches Mißverständnis, das ausgeräumt werden könnte, wenn man speziell jene Vokalstücke, bei denen der Contra-Tenor sehr hoch liegt, transponieren würde oder wenn man ihn auf eine Altistin und einen Tenor aufteilte. (Solche Praxis wäre, da der Umfang der Parts selten dem heutiger Stimmen entspricht, generell zu empfehlen; Raymond Leppard ist bei seiner Einspielung der Monteverdi-Madrigale so vorgegangen, einer Einspielung übrigens, die ich nicht nur in dieser Hinsicht für vorbildlich halte; auch dort wird, zumindest nach den Platten von Libri III und IV zu urteilen, die mir zur Verfügung stehen, gelegentlich distoniert, aber die Musik wird auf eine Art lebendig wie bei keiner anderen Monteverdi-Aufnahme.)
Prinzipiell würde ich mich gegen den Historismus, aber nicht unbedingt gegen historische Instrumente aussprechen. Gegen den Historismus, weil er ein Nebensächliches, dem Kunstwerk Äußerliches zur Hauptsache deklariert und damit die Musik nicht etwa „verfremdet", wie manche Authentizitäts-Fetischisten uns glauben machen möchten – denn das hieße ja, die Aufmerksamkeit des Hörers auf etwas lenken, was ihm bis dahin nicht aufgefallen wäre –, sondern im Gegenteil zum Dösen bei Kerzenschimmer ermutigt, zu einem Zeitpunkt, da rückwärtsmarsch-marsch le dernier cri zu sein scheint – wäre es nur le dernier . . .!
. . . gegen historische Instrumente jedoch nicht unbedingt, weil man da ganz pragmatisch je nach dem Spezifischen des Werks, der Akustik des Saales, den Besetzungsmöglichkeiten usw. entscheiden müßte. Sollte es irgendwo Blockflötenspieler, Krumbhornisten oder Chorknaben geben, die über großen Atem, Intonationssicherheit, klangliche Schattierungen usw. verfügen, kurz: die Musik artikulieren können und nicht bloße Gallionsfiguren auf Kundgebungen von Werktreue-Ideologie sind, so gibt es keinen Grund, sie nicht einzusetzen, vorausgesetzt, man findet auch die geeigneten Räume. Bei einem Ensemble-Stück des 17. oder 18. Jahrhunderts ist es leichter, eine vernünftige Balance des Klanges – und auch relative Homogenität – zu erreichen, wenn ein Cembalo statt eines modernen Konzertflügels eingesetzt wird. Praktiziert man das für einige Zeit, so läßt sich davon sogar eine heilsame Wirkung erhoffen: Jene Pianisten, die bei den modernen Instrumenten bleiben, wären gezwungen, ebenfalls eine solche Balance zu erreichen, was, wie gesagt, schwerer, aber keinesfalls unmöglich ist. Gieseking, der das „Gezirpe und Gerassel" des Cembalos nicht vertrug, hat dennoch gemeint, daß sich der Ton des Cembalos mit dem der Streicher recht gut mische; die Erkenntnis bewog ihn

Bild im Titel: Naturtrompete von Friedrich Ehe, Nürnberg 1750 (originales Mundstück)

nicht dazu, vom Klavier abzulassen, sondern zu versuchen, den Klavierklang so zu modifizieren, daß er zum gleichen Ziel gelangte.
Es gibt viele Möglichkeiten, alte Musik sinnvoll aufzuführen, sie werden nur zu selten erprobt. Ein nachahmenswertes Beispiel gab der Hessische Rundfunk, als er im Mai dieses Jahres zu einem hochinteressanten „Kunst-der-Fuge-Weekend" einlud. An zwei Tagen wurde da das Werk – bzw. Teile des Werkes – in den verschiedenartigsten Fassungen vorgeführt, mit Großem Orchester (Stiedry), Kammerorchester (Koppenburg), an der Orgel mit modernen Klangverfremdungen (Zacher) und vokal (Schnebel), sowie in einem Kolloquium durchgehechelt. Das könnte ein fruchtbarer Anfang sein, könnte dazu führen, daß wir endlich wieder von der Eingleisigkeit des Historischen wegkommen und daß „experimentelle" Lösungen vorgeschlagen werden können, wie Zacher und Schnebel sie in Frankfurt präsentierten. Das mag für manche ein Sakrileg sein – um so besser. Erlaubt ist, was der Musik – und dem Musikhören – dient. Zu streiten wäre nur gegen dumpfes Nachbeten sinnentleerter Formeln.

Wolf Rosenberg

Der Klang d

Ab 20 Watt.

Das Programm mit dem Klang der Wahrheit

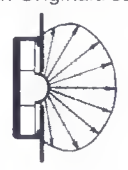
Mit diesem Programm haben unsere Ingenieure und Gestalter einen internationalen Maßstab gesetzt. Das gilt für die Technik, die durch viele Tests immer wieder bestätigt wird.
Es gilt für die Form.
Die sehen Sie selbst. Und es gilt für die Preise.
hifi GRUNDIG Die sollten Sie vergleichen.

Es ist ein Programm, das alle Wünsche erfüllt. In allen Leistungsklassen. In jeder Form. Für jeden Raum und jedes Hörempfinden. Es ist ein Programm, das zu den größten und vielseitigsten der Welt gehört.

Der meßbare Teil vom Klang der Wahrheit

Alle entsprechen der HiFi-Norm DIN 45500. Sie erfüllen bestimmt die Anforderungen, die sich deutsche Hersteller im Interesse von Qualitätsniveau und Vergleichbarkeit gestellt haben. Zum Beispiel im Übertragungsbereich und in der Belastbarkeit.

Wir haben die Werte der Norm nicht nur erreicht, sondern übertroffen. Um der Wiedergabe ein Höchstmaß an Originaltreue zu sichern.



Abstrahlcharakteristik eines modernen Grundig-Kalotten-Lautsprechers



Abstrahlcharakteristik eines trichterförmigen Lautsprechers für mittlere und hohe Frequenzen

Der hörbare Teil vom Klang der Wahrheit

Bauliche Vielfalt prägt zunehmend die Wohngewohnheiten. Räume sind oft nicht mehr so uniformiert viereckig wie ehedem. Und darum schwierig zu beschallen. Deshalb wenden wir weitgehend die Kalotten-Technik an. Die Abstrahlung der für den Stereo-Eindruck bestimmenden hohen und mittleren Töne erfolgt halbkugelförmig. Sie ist damit weniger richtunggebunden. Eine generelle Verbesserung für normale Abstrahlbedingungen.

Im charakteristischen Schallgitter der audioprisma-Serie kommt diese technische Besonderheit auch in der Form eindrucksvoll zum Ausdruck.



Schallabstrahlung der Grundig HiFi-Kugelstrahler in Verbindung mit der HiFi-Duo-Baßbox

Unsere Verbundsysteme mit getrennter Baß- und Höhenabstrahlung – Duo-Baßbox mit 2 Kugelstrahlern – sind für die

er Wahrheit

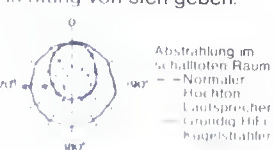
Bis 70 Watt.

Beschallung asymmetrischer Raume besonders geeignet

Der sichtbare Teil vom Klang der Wahrheit

Lautsprecher sind auch Elemente der Raumgestaltung. Sie sollen beleben, nicht stören. Im Grundig-Programm sind Lautsprecher für die Regalwand. Zur Wandaufhängung. Zum freien Aufstellen im Raum. Und schließlich zur Deckenaufhängung. Kein Wunsch bleibt offen . . .

Und im wahrsten Sinne des Wortes abgerundet wird das Grundig-Programm durch kugelformige Rundum-Abstrahler, die den Klang in jede Richtung von sich geben.



Der „spurbare" Teil vom Klang der Wahrheit

Das Grundig Angebot an HiFi-Lautsprechern ist das großte am Markt. Uber 40 Typen und Varianten stehen zur Wahl.

Dazu eine Orientierungshilfe: Entscheiden Sie nicht nur nach technischen Daten. Hören Sie auch auf Ihr Ohr. Und wählen Sie die Form, die Ihnen gefällt. Der Preis soll ohnehin Ihren finanziellen Vorstellungen entsprechen. Dazu sollten Sie wissen, daß Preiswürdigkeit schon immer ein besonderes Merkmal von Grundig-HiFi-Lautsprechern war.



GRUNDIG HiFi-Lautsprecher

Der Klang der Wahrheit

Bitte senden Sie mir noch mehr Informationen uber den Klang der Wahrheit.

Ausfullen, ausschneiden und senden a... Grundig AG, 851 Furth/Ba...



Die Flucht nach hinten

Vor einigen Jahren beantwortete Nikolaus Harnoncourt in einem Interview die Frage, was ihn veranlaßt habe, sein Cellistenpult bei den Wiener Symphonikern zu verlassen, um ein Spezialensemble für alte Musik aufzubauen, mit dem Hinweis, er habe es satt gehabt, zum zweihundertsten Male die Siebente Sinfonie von Beethoven zu spielen.
Diese Antwort weist über den persönlichen Fall eines Orchestermusikers, der der Verheizung durch das ewige Einerlei des gängigen Musikbetriebes entgehen will, hinaus. Es ist kein Zufall, daß die Wiedereroberung von Klangwelten, die seit der Standardisierung des klassisch-romantischen Sinfonieorchesters, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzte, verschüttet waren, synchron geht mit dem Unbehagen an einer Musikkultur, die längst keine Kultur mehr ist. Ein ähnliches Unbehagen, allerdings in anderer Richtung ideologisch gefarbt als heute und außerdem von einem starken antiromantischen Affekt angetrieben, ließ bereits nach dem Ersten Weltkrieg die Jugendbewegung das Heil der Gesellschaft in der „alten Musik" suchen. Allerdings wäre zu fragen, weshalb Harnoncourt – um bei ihm als dem erfolgreichsten Repräsentanten und Pionier der „Originalklang"-Bewegung zu bleiben – nicht die Flucht nach vorne wählte: zur Musik der Avantgarde. Diese Frage stellte man ihm damals nicht, aber auch sie wurde weit über das Persönliche des Einzelfalles hinausweisen. Im Gegensatz zu den frühen zwanziger Jahren, da die Avantgarde nicht müde wurde, von einer „Erneuerung" der Musik zu reden, da ein Schoenberg „die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre" sichern wollte, scheint sich heute die neue Musik keine heilenden Funktionen mehr zuzutrauen, allen linkssoziologischen Proklamationen Einzelner zum Trotz. Noch jüngst sprach einer ihrer prononciertesten Vertreter, Milko Kelemen, resignierend vom Material, das müde geworden sei. Ihre vielfach nur noch den Spezialisten erreichende Esoterik ist allenfalls Verlockung für jenen immergleichen Kreis, der die Avantgarde-Festivals frequentiert. Die Flucht nach hinten erscheint unter diesen Umständen um so näherliegend, als auch die alte Allianz von Exponenten der Moderne, wie etwa Hindemith, mit den Barock-Spielmännern im Zeichen des „Los von der Romantik" längst nicht mehr besteht. Man geht getrennte Wege, daran ändert auch eine Machaut- oder Gesualdo-Aufführung in Kranichstein oder Darmstadt nichts.
Trägt somit das „Zurück zum alten Instrumentarium" unverkennbaren Flucht-Charakter, so vermag es dennoch der Vermarktung so wenig zu entkommen, wie die Welt, aus der man flieht. Ohne diese Vermarktung gäbe es weder die zweihundertste Aufführung von Beethovens Siebenter noch die Gesamteinspielung sämtlicher Bach-Kantaten mit Originalinstrumenten. Auch hierin unterscheidet sich die neue Barock-Welle von derjenigen der zwanziger Jahre, die immerhin breiteste Kreise der Jugend aktivierte – und sei es nur zum markigen Kratzen von Vivaldi und Telemann-Concerti – und die mit der Wiederentdeckung des Kammerorchesters von nicht geringem Einfluß auf den damaligen Musikbetrieb in kompositorischer wie interpretatorischer Beziehung war. Eine Aktivierung, die allerdings zumindest in Deutschland in jene fatale Ideologisierung umschlug, deren Folgen wir dann nach 1933 zu spüren bekamen.
Diese Gefahr besteht heute nicht. Das sympathische an der Originalklang-Welle ist, daß sie trotz des Überdruß-Auslösers von jener sektiererischen Engstirnigkeit frei blieb, die Adorno einst in seiner „Kritik des Musikanten" geißelte. Der wissenschaftliche Anspruch, mit der man seine Sache verficht und untermauert, scheint die Sache selbst vor jenem außermusikalischen Blabla zu bewahren, von dem sich die Avantgarde keineswegs freizuhalten vermag. Auf der anderen Seite führt diese rein objektbezogene Wissenschaftlichkeit vielfach zu jener Blindheit gegenüber der autonomen Existenz des großen musikalischen Kunstwerkes, wie sie sich beispielsweise kundgibt, wenn das Collegium aureum Mozarts große g-moll-Sinfonie „in Originalbesetzung" zu spielen sich vermißt. Daß Kunstwerke höchsten Ranges sich von den äußeren Umständen und Bedingungen ihrer Entstehung lösen, daß also das Bestreben, diese äußeren Bedingungen möglichst genau zu rekonstruieren, keineswegs schon die Gewähr einer optimalen Interpretation bietet, ist eine Binsenweisheit, die sich bei manchen Originalklang-Verfechtern noch nicht herumgesprochen hat. Wie die Musik Bachs anno 1740 in der Leipziger Thomaskirche geklungen hat, wie man Mozarts „Don Giovanni" 1787 in Prag spielte, das gibt, selbst wenn wir Exakteres darüber wüßten, als es der Fall ist, für die heutige Interpretation und Rezeption dieser Musik nicht allzu viel her. Harnoncourt wird denn auch nicht müde, immer wieder zu erklären, es gehe ihm nicht um historische Rekonstruktion. Er musiziere alte Musik nur deshalb mit dem alten Instrumentarium, weil sie auf diese Weise sinnvoller und strukturbezogener darzustellen sei als mit dem modernen. Dennoch kommt es nicht von ungefähr, daß diese Rechnung viel überzeugender aufgeht an Werken, die von einer ereignisreichen Interpretationsgeschichte unbelastet sind, wie etwa Bachs erst in den zwanziger Jahren durch Karl Straube wieder ans Licht gezogenes Kantatenwerk oder der noch „modernere" Monteverdi, als an der Matthäus-Passion oder der h-moll-Messe, die die tiefeingeprägten Male einer gewachsenen Interpretationstradition – mag diese in sich auch noch so ambivalent sein – unauslöschlich tragen.
Damit ist zugleich notwendig das Problem einer qualitativen Entwicklung des Instrumentariums aufgeworfen. Es hier im Detail auszuleuchten, würde zu weit führen. Natürlich wird heute niemand mehr das Cembalo als eine primitive Vorform des Steinway betrachten. Und Giesekings noch 1941 geschriebene ironische Bemerkung, „daß nur die Spieler das Cembalo lieben, deren Technik für das richtige Klavier nicht ausreicht", mutet angesichts der komplizierten Spezialtechniken, die ein konzertsaal- und mikrofonreifes Spiel historischer Instrumente vielfach voraussetzt, reichlich pauschal an. Daß sie dennoch nicht bar jeden Wahrheitsgehaltes ist, läßt sich vielleicht weniger auf instrumentalem als auf vokalem Gebiet beobachten: Scheitern doch selbst so ehrgeizige und großzügige Unternehmen wie Harnoncourts Aufnahme des Monteverdischen „Ulisse" zu einem Teil an dem Umstand, daß Partien, die für die großen Stars ihrer Zeit geschrieben wurden, heute von bemühten Spezialisten bewältigt werden müssen, denen oft das sängerische wie gestalterische Format dazu abgeht. „Lamento d'Arianna" war für eine Callas gedacht, nicht für eine „mit den alten Singmanieren vertraute" Barockspezialistin. Daß, um Gieseking abzuwandeln, heute mancher Monteverdi zu singen sich anschickt, weil es zu Verdi nicht langt, hat seine Parallele zur alten Singbewegung, die sich an Ma-

Bild im Titel: Cembalo, anonym, Italien 1693

Es gibt viele Hi-Fi-Cassetten-Tonbandgeräte. Aber wenige wie diese.

Jetzt gibt es das ELAC CD 400. Und das ELAC CD 500 mit Dolby-System.

ELAC CD 500

ELAC CD 400

Beide Cassetten-Tonbandgeräte erfüllen alle Forderungen der Hi-Fi-Norm DIN 45 500. Die optimalen technischen Werte und die Kompakt-Bauweise im Europa-Design sind eine Herausforderung an jeden Musikliebhaber, der Wert auf funktionsgerechten Komfort, vollendete Wiedergabequalität und Preiswürdigkeit legt.

Der hohe ELAC-Qualitätsstandard drückt sich besonders in diesen Werten aus: Mit Chromdioxid-Compact-Cassetten (CrO_2) beträgt der Geräuschspannungsabstand 50 dB. Der Frequenzgang reicht von 20 ... 15.000 Hz.

Dolby-System. Das ELAC CD 500 hat bei Benutzung des eingebauten Dolby-Systems zur Rauschunterdrückung einen Geräuschspannungsabstand von 58 dB.

Hohe Gleichlaufkonstanz. Der Antrieb durch einen mit Tachogenerator geregelten Studio-Gleichstrommotor ermöglicht minimale Gleichlaufschwankungen von nur 0,13%.

Weitere Vorzüge. Flachbahnregler zur Einstellung des Aufnahmepegels, autom. Pegelbegrenzung (Limiter), autom. Band-Endabschaltung, 2 Pegelmeßinstrumente, Anpassungsschalter für Receiver oder Verstärker nach DIN- oder USA-Norm, regelbarer Kopfhöreranschluß (CD 500), autom. Bandartenwahl (CD 500), Bandartenwahlschalter (CD 400).

Die Preiswürdigkeit der ELAC Hi-Fi-Cassetten-Tonbandgeräte können Sie hier beurteilen: Das ELAC CD 400 kostet einschl. einer Stereo-CrO_2-Vorführ-Cassette und einer Überspielleitung 548,– DM*, das ELAC CD 500 mit Dolby-System und dem gleichen Zubehör kostet 778,– DM*.

Ausführliches Informationsmaterial über die ELAC Hi-Fi-Cassetten-Tonbandgeräte und über das weitere ELAC Hi-Fi-Programm erhalten Sie von

ELAC

ELECTROACUSTIC GMBH
23 Kiel
Westring 425-429

*Festpreis incl. Urhebergebühr



Der Concentus Musicus

drigalen delektierend, scheel zu den großen Oratorienchören hinübersah, wenn diese die Missa solemnis zelebrierten. Und ob bei einigen heutigen Beethoven-, Schumann- und Chopin-Interpreten die Liebe zum historischen Hammerflügel so groß wäre, wenn sie es auf dem Steinway mit Richter, Rubinstein und Arrau aufnehmen konnten, bleibe sehr dahingestellt.

Entgeht somit das „Zurück zum Originalklang" nicht immer der Gefahr einer Mediokrität, der sich freilich die führenden Exponenten durch immer perfektere Beherrschung der Materie mit zunehmendem Erfolg zu erwehren wissen – Harnoncourts glänzende Bach-Kantaten-Einspielungen sind das gegenwärtig hervorstechendste Beispiel dieser Perfektionierung –, so laßt sich andererseits nicht leugnen, daß der Gewinn an instrumentaler Farbigkeit gegenuber dem trotz allem Raffinnement der Spätromantik immer verbrauchter klingenden Sinfonieorchester ein hoch zu veranschlagendes Positivum darstellt. Was sich bei der in den fünfziger Jahren mit großer Emphase als Entbindung eines unbegrenzten Klangkontinuums gepriesenen Elektronik als Illusion herausstellte, das wurde hier in weit begrenzterem Rahmen aber auf breiterer Basis verwirklicht. Das gilt weniger für das solistische Musizieren auf historischen Klavieren, das, vor allem im Falle von Interpretationen „großer Literatur" des 19. Jahrhunderts, fast immer mit einem Verlust an Differenzierung bezahlt werden muß, der heute nicht mehr tragbar ist, als für das Ensemblemusizieren alter Musik bis hinauf zu Johann Sebastian Bach. Daß Harnoncourt oder Leonhardt in weit stärkerem Maße als vordem Karl Richter oder selbst Straube unser Bach-Bild revolutioniert haben, dürfte bei aller Einzelproblematik nicht zu bestreiten sein.

Allerdings ist dieses Paradox einer Revolutionierung mit Hilfe historisierender Mittel ohne die Schallplatte nicht denkbar. Hatte einst Straube bei seiner sich über mehrere Jahre hinziehenden Gesamtaufführung des Bachschen Kantatenwerks in der Leipziger Thomaskirche Schützenhilfe durch den jungen Rundfunk erhalten, so ist der von Ensembles wie dem Concentus musicus, dem Leonhardt-Consort oder dem Collegium aureum inaugurierte „Originalklang" weitestgehend mikrofontechnisch manipuliert, mag diese Feststellung von den Propheten der Bewegung noch so sehr bestritten werden. Jener anspringend präsente, farbige und gespannte Klang, der, aus dem Lautsprecher dringend, zu einer Art von Gütemarke vor allem des Harnoncourt-Ensembles geworden ist und dem die ganze „Originalklang"-Welle ihren bereits zu Popularität ausufernden Erfolg verdankt, verliert weitgehend seine Faszination, wenn man diesem Musizieren in einem Konzertsaal auch nur mittlerer Größe begegnet. Das mußte Harnoncourt erleben, als er mit seinem Monteverdi-Ulisse aus dem Tonstudio in ein Wiener Opernhaus ging, das erlebte der Autor dieser Betrachtungen noch vor wenigen Monaten anläßlich einer Aufführung von Bachs Johannes-Passion mit dem Collegium aureum in einer repräsentativen rheinischen Kirche. Insoweit ist es eine Illusion, zu glauben, man könne heute Bach mit den Ohren des Leipziger Kirchenbesuchers anno 1740 hören. Die mit der Handhabung historischer Blasinstrumente nun einmal verbundenen Intonationsprobleme – im Aufnahmestudio risikolos lösbar – die den Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts weit weniger störten als unser durch moderne Interpretationsperfektion überzüchtetes Gehör, sind in einer von tausend Zufälligkeiten bedrohten Live-Aufführung nur selten vollkommen zu bewältigen, wie die Erfahrung immer wieder zeigt; eine Feststellung, die auch von internationalen Konzerterfolgen der führenden Ensembles nicht widerlegt wird, denn diese Konzerterfolge setzen den vom Schallplattenruhm geprägten Markenartikel voraus. So dekorativ die Staffage luxuriöser Barockräume, vor der man sich gerne fotografieren läßt, auch sein mag, viel entscheidender als das Barock ist das Mikrofon.

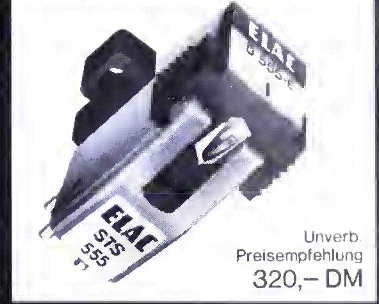
Wenn diese Erkenntnis immer noch als eine Art von Diskriminierung empfunden wird, so beweist das, wie wenig Gedanken man sich, über die mit wissenschaftlicher Akribie betriebene Beschäftigung mit alten Musizierpraktiken hinausgehend, gemacht hat, den eigenen Standort innerhalb des gegenwärtigen Musikbetriebs klar zu fixieren. Wenn schon Mahler durch die Mikrofontechnik „erlöst" worden ist, dann ist es das historische Instrumentarium erst recht. Darin liegt, hier wie dort, der enorm „moderne" Aspekt dieser „Renaissancen". Harnoncourt floh einst aus dem Repertoirebetrieb, aber der mehr und mehr vom Massenmedium dirigierte Betrieb hat ihn auf seinem eigenen Spezialgebiet längst wieder eingeholt. Die Illusion, von der einst die Regression der Jugendbewegung auf die „alte Musik" lebte, man könne dem abgewirtschafteten Offiziellen den Rücken kehren und damit seine Seele retten, ist längst dahin. Die Pflege alter Musik mit Hilfe des historischen Instrumentariums hat ihren festen Stellenwert innerhalb des von technischen Medien in Schwung gehaltenen Kulturkarussells. Und solange auch der skeptische Beobachter der Musikszene noch mit Spannung auf jede neue Harnoncourt-Platte wartet, solange der Widerspruch, den das Detail immer wieder provoziert, sich als weit anregender und fruchtbarer erweist als die zwanzigste Beethoven-Gesamteinspielung, die nicht einmal mehr zum Widerspruch reizt, erscheint die Flucht nach hinten via Mikrofon und Lautsprecher nicht als das unattraktivste Vergnügen auf der Fahrt mit diesem Kulturkarussell.

Alfred Beaujean

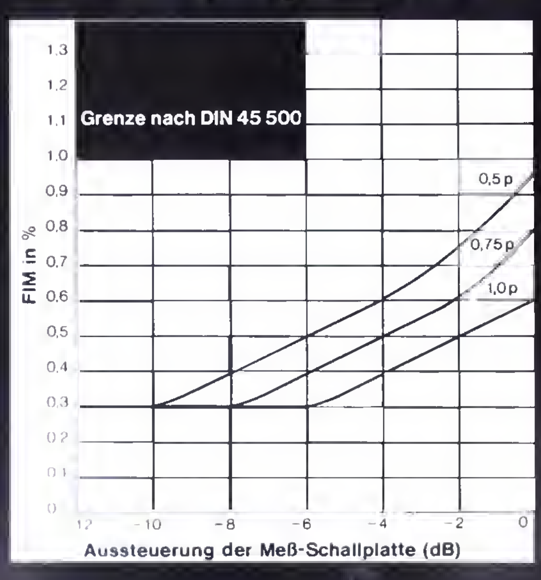
Es gibt viele Hi-Fi-Tonabnehmer. Aber nur wenige der Spitzenklasse.

ELAC Hi-Fi-Magnet-Tonabnehmer gehören dazu.





Neue Beweise sind das ELAC STS 655-4D und das ELAC STS 555.



Frequenzintermodulation (FIM) in Abhängigkeit von der Aussteuerung auf der Meßschallplatte DIN 45 542, Band I und II. Aus dem Kurvenverlauf sind die minimalen Frequenzintermodulationen des ELAC STS 555 zu ersehen, die u. a. durch einen optimalen Vertikal-Spurwinkel von 20° erreicht wurden. Sie betragen bei -6 dB (3 cm/s 300 Hz -0,75 cm/s 3.000 Hz) mit einer Auflagekraft von 0,5-1p 0,3-0,5%.

Über die 44-Serie der ELAC Hi-Fi-Magnet-Tonabnehmer sagte die Hi-Fi-Stereophonie im September 1971: „Sie gehören zweifellos zu den besten Tonabnehmern, die derzeit auf dem Weltmarkt zu finden sind." Was werden die Fachleute und Musikliebhaber jetzt sagen, wenn sie die ELAC Hi-Fi-Tonabnehmer der neuen 55-Serie, das für quadrophonische Abtastung entwickelte ELAC STS 655-4 D und das ELAC STS 555, hören?

ELAC STS 655-4 D. Das herausragende Merkmal dieses Quadrophonie-Tonabnehmers - bestimmt für alle 4-Kanal-Systeme einschl. CD-4 - ist die Wiedergabe aller Frequenzen im Bereich von 20 ... 50.000 Hz bei hoher, bisher nicht erreichter Kanaltrennung. Ein weiterer Vorteil ist die vorzügliche Eignung zur Abtastung von Stereo-Schallplatten. Der hochpolierte Parabolschliff-Diamant und die geringe effektive Nadelmasse (0,35 mg) gewährleisten, daß das ELAC STS 655-4 D auch bei geringster Auflagekraft (0,75 p) und äußerster Plattenschonung eine Abtastsicherheit besitzt, die bisher nur Stereo-Tonabnehmer der Spitzenklasse erreichten.

ELAC STS 555. In diesem Tonabnehmer ist hohe Compliance verbunden mit geringster effektiver Nadelmasse. Das ermöglicht, Schallplatten mit Auflagekräften von 0,5 bis 1 p verzerrungsfrei und mit äußerster Schonung abzutasten.

Wie gut dieser Hi-Fi-Magnet-Tonabnehmer ist, zeigt die nebenstehende Abbildung.

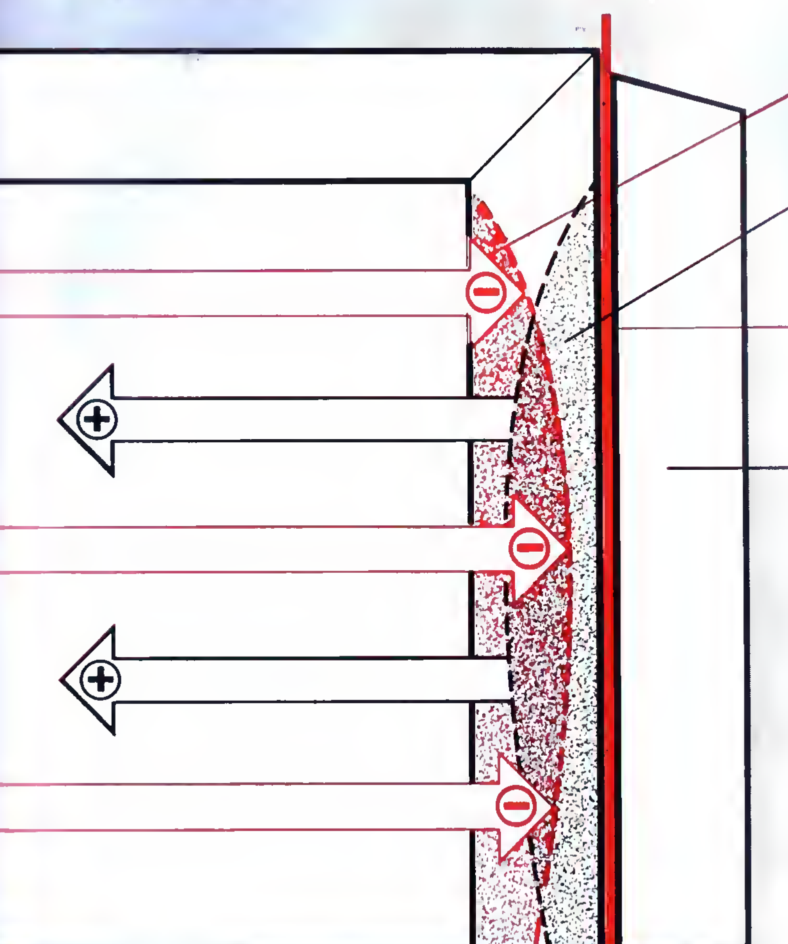
Ausführliches Informationsmaterial über die ELAC Hi-Fi-Magnet-Tonabnehmer und über das weitere ELAC Hi-Fi-Programm erhalten Sie von



ELECTROACUSTIC GMBH
23 Kiel
Westring 425-429

argumente überzeugen

1 LRC GEHÄUSE



bei negativem hub des lautsprechers (nach innen) entsteht druck im gehäuse – die wandung schwingt nach aussen.

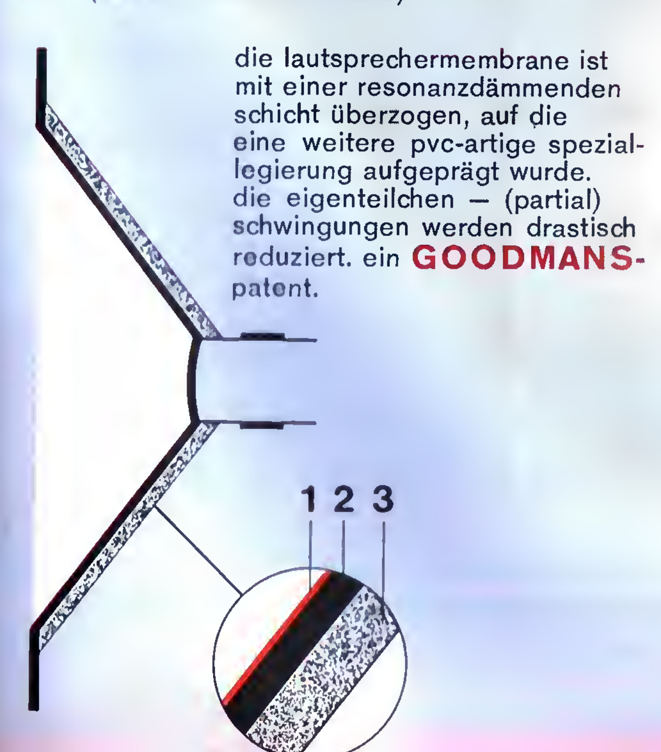
bei positivem hub (nach vorne) entsteht unterdruck im gehäuse – die wandung schwingt nach innen. das lautsprechergehäuse bildet also normalerweise einen eigenen, nicht konformen klangkörper.

kunststoff-zwischenfolie

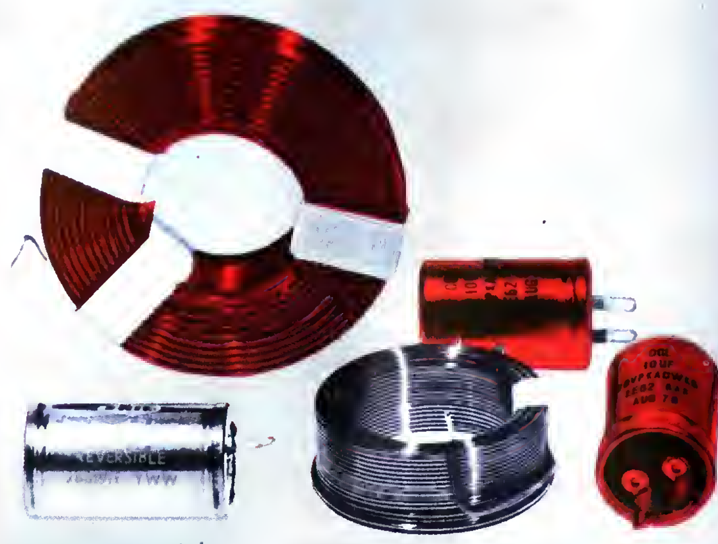
resonanz-verwindungs-stabilisator. stabilisiert das gehäuse und reduziert die eigenresonanz. dadurch messbar und hörbar bessere basswiedergabe, weniger „klirrfaktor" und „boxenklang". LRC-gehäuse kommen vom design auch dem verwöhntesten anspruch an moderner wohnkultur entgegen.

2 COAT CONE
(beschichtete membrane)

die lautsprechermembrane ist mit einer resonanzdämmenden schicht überzogen, auf die eine weitere pvc-artige spezial-legierung aufgeprägt wurde. die eigenteilchen – (partial) schwingungen werden drastisch reduziert. ein **GOODMANS**-patent.



3 FREQUENZWEICHE



magnat lautsprechereinheiten enthalten nur selektierte bauteile (selektionsquote 40). die frequenzweichen werden stück für stück handgefertigt und unterliegen einer strengen qualitätskontrolle. ein weiteres geheimnis des magnat-klanges.

Die Kunst der Fuge

Vor genau 50 Jahren stöberte der noch nicht 17jährige Gymnasiast Wolfgang Graeser in einem Berliner Antiquariat und gerlet an einen Nägeli-Druck von Bachs „Kunst der Fuge"(Zürich 1802). Er kaufte Ihn, und dieser Zufall sollte weitreichende Folgen nicht nur für das Werk, sondern für das ganze Musikleben haben. Graeser war sofort von Ihm fasziniert, studierte es mit der Ihm eigenen Intensität und ergänzte seine Studien an Bachs Handschrift in der Berliner Staatsbibliothek. Noch vor dem Abitur hatte er seine Arbeiten abgeschlossen, in den nächsten Jahren referierte er mehrfach darüber. Auf dem 25. Bach-Fest in Essen kündigte man für „Montag, den 13. Juli 1925 vormittags 10 Uhr" eine Mitgliederversammlung im Städtischen Saalbau an. Auf der Tagesordnung war unter anderem „Anschließend Vortrag des Herrn Wolfgang Graeser aus Berlin über Bachs Kunst der Fuge in ihrer wahren Gestalt mit praktischen Vorführungen durch das Kormann-Quartett". Doch nicht diese Studien und Graesers Neuordnung des Werkes sollten das Verhältnis einer ganzen Generation zu Bachs „Kunst der Fuge", und damit zum Alterswerk des Meisters von Grund auf, ändern, sondern eine Instrumentation des Werkes, die nach Graesers Meinung auf der der Matthäus-Passion beruhte. Sie sollte schon 1925 in Essen erklingen, wurde aber wegen irgendwelcher Schwierigkeiten zurückgestellt, dann gelang es, Straube, der schon bei der Instrumentation beratend mitgewirkt hatte, für das Unternehmen zu gewinnen. Am 25. Juni 1927 ist die „Kunst der Fuge" in der Thomaskirche zu Leipzig erstmalig erklungen, und zwar in einem Ritual, das an Bayreuth erinnert: Nachmittags wurde der erste Teil (bis einschließlich Contrapunctus XI) gespielt, nach einer mehrstündigen Pause dann am Abend der übrige Teil. Der Eindruck muß überwältigend gewesen sein. Zurlinden (Wolfgang Graeser, München 1935) berichtete darüber:

„Als mitten im Auftürmen der Fuge XIX das Orchester verstummte, wetterleuchtete jäh das Schicksalhafte dieses 238. Taktes im nächtlichen Dom. Nach der nachdenklichen Pause setzte von der Orgel her der Choral ein, eine übersinnlich verklärte Musik, wissende Todeserwartung, still, müde, erlöschend, selig."

Man neigt heute sehr dazu, solche Berichte als spätromantische Schwärmerei abzutun, aber Alban Berg war davon sicherlich weit entfernt. Er hörte das Werk unter Hermann Scherchen in Zürich und schrieb darüber am 26. März 1928 an seine Gattin: „Gestern Bachs ‚Kunst der Fuge'. Herrlich! Ein Werk, das bisher für Mathematik gehalten wurde, von einem jungen Deutschen instrumentiert: tiefste Musik!!". Mit diesen Aufführungen war der Nachweis erbracht, daß die „Kunst der Fuge" ein Hörwerk ist, das alle Bach-Freunde anzusprechen vermochte. All das spätere Gerede über die „reinen Schau- und Repräsentationswerke und nicht für die Aufführung gedacht" (Blume, MGG) war damit der Boden entzogen (wenn es auch bis heute nachwirkt, z. B. wenn Roswitha Schlötterer-Traimer sagt: „Aber welche äußere Ordnung auch immer, sie könnte nie zu einer geschlossenen Wiedergabe des Werkes verpflichten, sie bliebe immer gegenüber der Konzeption der Kunst der Fuge von sekundärem Gewicht." Daß in diesem Kreise die Soziologen nicht fehlen durften, versteht sich von selbst, nach Hodeir hat Bach mit der Kunst der Fuge, „essentiellement abstrait et artificiel" . . . , „la rupture de toute une collectivité" vollzogen.)

Man kann sich den Klang des Graeserschen Orchesters einigermaßen vorstellen. Am 19. September 1927 hat Gustav Knack in Hamburg in der Hauptkirche St. Petri die zweite Aufführung des Werks dirigiert, und am Freitag den 12. Oktober 1928 hat Erich Kleiber es in der Staatsoper „Unter den Linden" gleich zweimal gespielt, mittags um 11.30 Uhr und abends um 20 Uhr. In beiden Fällen gaben die Programme die Instrumentationsangaben (s. unten).

In den dreißiger Jahren ist es dann still um Graesers Bearbeitung geworden. Ein von der professionellen Musikkritik kräftig angeheizter Barock-Purismus hat dem Publikum seine liebe Ergriffenheit an der Graeserschen Klanggestalt richtig vermiest, und kein Dirigent, der auf der Höhe seiner Zeit stehen wollte, konnte es wagen, Trompeten und Posaunen aufzubieten, wenn es galt, Bachs „weltentrücktes Alterswerk" dem Publikum vorzuführen. Wer dennoch eine Orchesteraufführung riskierte, wie etwa Ristenpart, mußte vorsichtig alles klanglich Aggressive vermeiden.

Seither ist eine Flut von Orgel- und Cembalowiedergaben insbesondere über den Plattenfreund herniedergegangen, die zweifellos ihre Meriten haben, wenn auch die Gefahr klanglicher Monotonie bei einem Werk von über 2000 Takten (Tonart bleibt d-moll!) ständig auch den ergebendsten Bach-Verehrer belauert.

Inzwischen haben Juan Allende-Blin und Gerd Zacher die „Kunst der Fuge", freilich bis jetzt nicht das gesamte Werk, in den Kreis ihrer Auseinandersetzungen mit älteren Meisterwerken einbezogen. Sie zeigen den Weg auf, wie das Werk mit einer neuen Farbigkeit im Orgelspiel für unser Klangleben wiedergewonnen werden soll.

Ist damit nicht der Weg freigeworden für eine Aufnahme in der Fassung Graesers, die es nie auf Platten gab? Es müßte aber eine „historisch" echte, um nicht zu sagen völlig naive, sein, nicht wieder eine, die den Graeserschen Text mit den letzten Ergebnissen der Bach-Philologie befrachten will. Und vor allem mit dem in diesem Zusammenhang vielgelästerten Orgelchoral! Das Stimmenmaterial der Aufführung von 1927 existiert noch beim Verlag (Breitkopf & Härtel), es gibt also von dieser Seite her kein Hindernis.

Mit einer solchen Aufnahme soll gar nicht die Frage entschieden werden, welche Besetzung für ein Werk wie die „Kunst der Fuge" angemessen ist. Der Plattenfreund von heute hat aber ein Recht, ein klangliches Ereignis, das Epoche gemacht hat, in einer wiederhergestellten Aufnahme zu erleben, den „denkwürdigen Tag in der Geschichte der deutschen Musik, der sich der Mendelssohnschen Wiederentdeckung der ‚Matthäuspassion' wohl an die Seite stellen ließe" (W. Schmidt) nachzuvollziehen. Und er hat ein Recht zu wissen, welche Partitur Alban Berg zu jenem enthusiastischen Brief an seine Frau veranlaßt hat.

Walter Kolneder

	Hamburg	*Berlin*
Cp. I–IV	Streichquartett	8 Solostreicher
Cp. V–VII	Streichorchester	Streichorchester
Cp. VIII	Str.Orch., Trompeten und Posaunen	Streicher, Trompeten, Posaunen, Orgel
Cp. IX	Oboen, Englisch Hörner und Fagotte	Oboen, Oboi da caccia und Fagotten
Cp. X	Str.Orch., Flöten, Oboen und Fagotte	Streicher und Holzbläser
Cp. XI	Str.Orch., Flöten, Oboen, Fagotte, Trompeten, Posaunen und Orgel	Streicher, Holzbläser, Trompeten, Posaunen und Orgel
Cp. XII–XIII	Cembalo (Edith Weiß-Mann)	Cembalo (Alice Ehlers)
Cp. XIV–XV	Orgel (Engelhard Barthe)	Orgel (Günther Ramin)
XVI a u. b	Flöte, Englisch Horn und Fagott	Flöte, Oboe da caccia und Fagott
XVII a u. b	zwei Cembali (Weiß-Mann/Barthe)	„Die Fugen XVII a und b werden bei dieser Aufführung aus formalen Gründen weggelassen"
XVIII a u. b	Streichorchester	Streicher und Orgel
XIX	für Str.Orch., Holzbläser, Trompeten, Posaunen und Orgel	Streicher, Holzbläser, Trompeten, Posaunen und Orgel

Orgelchoral „Vor deinen Thron tret' ich hiemit"

DIE BESTÄTIGUNG.

Bei der Wahl eines HIFI-Tonbandgerätes setzt man strengste elektromechanische und elektroakkustische Maßstäbe. Um jedoch optimale Ergebnisse zu erzielen, muß dies auch bei der Auswahl des Tonbandmaterials geschehen, das dann als integrierter Teil des Gerätes anzunehmen ist.



Die richtige Wahl wird von folgenden Kriterien bestimmt:
So wie zum Beispiel die Breite des Tonkopfspaltes von größter Wichtigkeit bei der Auflösung hoher Frequenzen bei geringen Geschwindigkeiten ist, so ausschlaggebend ist die Größe und das Verhältnis von Länge und Breite aller magnetischen Partikel beim Tonbandmaterial. Dies ist ein wichtiger Aspekt zur Vergrößerung des Signalrauschabstandes und einer gleichmäßigen Aufzeichnung aller Frequenzen des musikalischen Spektrums. Weiterhin ist die Dicke der Oxyd-Beschichtung, die richtigen Abstände aller magnetischen Partikel voneinander, ihre gleichmäßige Verteilung, sowie die Glätte der Beschichtung ausschlaggebend.

Dies sind nur einige der wichtigsten Faktoren, die die Gesamtqualität eines Tonbandmaterials bestimmen. Die Maxell-Forschung ermittelt kontinuierlich die bestmögliche Konkretisierung aller theoretisch definierten Bedingungen, die das Tonbandmaterial erfüllen muß.

Internationale Testberichte haben dies wie selten zuvor bestätigt:
(HIGH FIDELITY MAGAZIN, USA., MÄRZ 1973).
... einige Superlative sind für Maxell UD angebracht: die beste „drop-out"-Zahl, die wir bislang gemessen haben; es hat im Durchschnitt die beste Saturierungseigenschaft aller Ferrid-Oxyd-Bänder dieser Gruppe; es hat das heißeste Hochfrequenzverhalten aller Ferrid-Oxyd-Bänder ...!

Weitere gleichlautende Meßergebnisse sind u. a. in RADIO ELECTRONICS, USA., MÄRZ 1973, STEREO REVIEW, USA., MÄRZ 1973, AUDIO, USA., MAI 1973 und HI-FI STEREO BUYER'S GUIDE, USA., SOMMER 1973 erschienen.

Fragen Sie den autorisierten HI-FI-Fachhändler nach dem gesamten Maxell-Cassetten- und Tonbandprogramm.

INTER-HIFI,
71 Heilbronn, Rosenbergstraße 16
Tel. 07131/82767

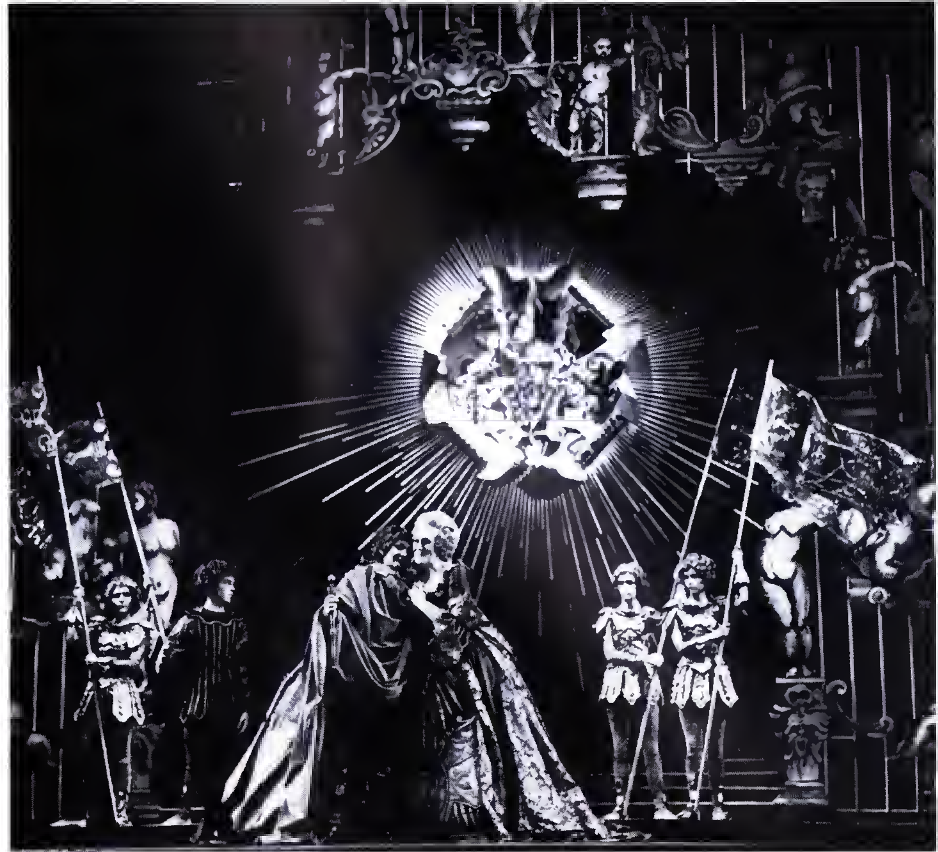
INTER-HIFI ist eine Tochtergesellschaft der weltweiten Jervis Corp., USA.



Krisensymptome und Opernkunst

Holland-Festival 1973





Im Jahr, nach dem das Holland-Festival auf das erste Vierteljahrhundert seines Bestehens zurückblicken konnte (was ohne jeden Anhauch von Feierlichkeit geschah – siehe Heft 9/72), kann es nicht mehr das Schlüsselwort mitteleuropäischer Kulturdiskussion umgehen: Krise. Allerdings macht sich die Erörterung dieses Begriffs zwischen Amsterdam und Den Haag, zwischen Rotterdam und Utrecht (den Hauptstädten dieses Land-Festivals) anders aus als andernorts. Vereinfacht gesagt: das Holland-Festival bekommt bislang nur den ersten Schub des internationalen Krisen-Syndroms zu spüren: Geldmangel. Zugleich aber, und das weist auch darauf hin, wie wenig das Holland-Festival mit anderen europäischen Festspielen vergleichbar ist, sind deutliche Anzeichen dafür vorhanden, daß diesem Festival die eigentliche Krise nicht bevorsteht. Denn das, was vor allem in der Bundesrepublik seit einigen Jahren zu spüren ist: der Versuch, einen Kulturbegriff und, daraus folgend, eine Kulturpraxis zu entwickeln, die sich von tradierter und verfestigter Bürgerlichkeit absondern, das ist in nuce schon Bestandteil dieses Festivals seit der ersten Stunde seines Bestehens. Die Gründe dafür sind geschichtlicher Art: da es in den Niederlanden auf dem Gebiet des Theaters keine Tradition gibt wie etwa bei uns, können auch die Institutionen verwalteter Kultur dort nicht fragwürdig werden. Wo Kultur als Partikel eines zeitgemäßen Umweltbegriffs aufgefaßt und gerade im Moment ihrer Veränderlichkeit ernst genommen wird, fehlt der Diskussion (glückliches Land!) über die Krise der Kultur jener ideologische Schub, der sich etwa bei uns als die Kritik an der Vermarktung und dem Distributionscharakter der Kultur offenbart.

Andererseits hat natürlich das Holland-Festival gerade auf Grund seiner ideologischen Scheuklappenlosigkeit, seiner hemdsärmeligen Präsentation (die sich sympathischerweise auch im Selbstverständnis der Organisatoren widerspiegelt) einen ausgeprägt touristischen Charakter. Daß dahinter sich eine spezifische Art von Image-Förderung ver-

Eine Szene aus dem Triumphbild in Verdis „Aida". Rhadames (Giovanni Gibin, Mitte, neben Pauline Tinsley als Aida) fordert vom Pharao (Henk Smit, rechts auf einem in die Zuschauerränge gebauten Gerüst) die Freilassung der gefangenen Äthiopier. Im Hintergrund die Priester auf den Stufen des Tempels. Die Kostüme für die Inszenierung Götz Friedrichs (Bühnenbild: Reinhart Zimmermann) entwarf Jan Skalicky.

Schlußszene aus Händels „Rodelinda" mit den wieder vereinigten Gatten Rodelinda (Joan Sutherland, links) und Bertarido (Huguette Tourangeau). Für die Ausstattung zu Tito Capobiancos Inszenierung zeichnete José Varona verantwortlich.

birgt, ist weniger wichtig als die positive Wirkung: wer etwa zuvor bei Karajan in Salzburg war, kann sich in Holland kaum vorstellen, einem Festival beizuwohnen. Das zeigt sich nicht nur in der legeren Kleidung der Besucher, sondern in der Mitnehmefunktion, die kulturelles Gut dort aufweist – doch anders als in Festspielorten, aus denen der Musiktourist die Erinnerung an die Aura eines berühmten Stars mitnimmt, wird in Holland der Versuch unternommen, ohne solche Vermittlungs-Dressuren auszukommen (das gilt für musikalische Genres ebenso wie für solche aus dem Bereich der Literatur und der bildenden Künste).

Nationalisierung als Gefahr

Doch gerade in diesem Punkt war das diesjährige Festival durch ein Krisen-Symptom gekennzeichnet. Im nachhinein wirkte es durchaus nicht wie ein Zufall, daß vierzehn Tage vor Eröffnung des Festivals das neue Vincent-van-Gogh-Museum seine Pforten erstmals öffnete. Daß dieser Neubau eine willkommene Bereicherung der Amsterdamer Museums-Landschaft ist, steht außer Frage; aber die Tatsache, daß man einen Zwölf-Millionen-Bau für das Werk nur eines einzigen Künstlers hingestellt hat, spricht allen neueren Tendenzen der Vermittlung bildender Kunst Hohn. Erfreulicherweise reagierte die holländische Öffentlichkeit auf dieses Faktum mit ungeschminkter Bissigkeit, wurde dieses Gebäude zur Beherbergung nationalen Kunstgutes als ein Bildergrab erster Klasse verspottet. Dennoch bleibt das Ärgernis bestehen: nämlich eine feste Trutzburg nationaler Kunst errichtet zu haben. Leider haben es niederländische Politiker verstanden, diesen in der Tat reaktionären Akt der Kulturpolitik zu einer Tugend umzumünzen, indem sie den Veranstaltern des Holland-Festivals den Geldhahn zudrehten. Mit einem Netto-Zuschuß von 800 000 Gulden ist natürlich ein auf internationaler Basis angelegtes Festival nicht durchzuführen. Die Folge: es mußten, und zwar in stärkerem Maß als in den letzten Jahren, niederländische Kulturinstitutionen deshalb zur Kooperation mit dem Festival in starkem Maße herangezogen werden, weil ihre Subventionslage den Festival-Veranstaltern keine andere Wahl ließ. Nun wäre nichts dagegen einzuwenden, daß die führenden holländischen Orchester und Tanz-Truppen stark am Festival beteiligt werden (was ja immer schon geschah); die offiziöse Interpretation aber, die Nationalisierung des Festivals sei ein kulturpolitisches Gebot der Stunde, widerspricht der kulturellen Gesamtentwicklung deutlich und entpuppt sich bei näherem Hinsehen nur als Rechtfertigung für die Einfrierung des Festival-Etats.

Bedenklich ist diese Entwicklung in mehrfacher Hinsicht, vor allem in der Beziehung, daß sie dem Selbstverständnis des Festivals zuwiderläuft. Denn nicht zufällig wurde nach dem Krieg das Holland-Festival gegründet, als die Epoche niederländischer Imperial-Politik zu Ende ging. So verstand sich dieses Festival von der ersten Stunde an als ein Ort des Brückenschlags zwischen dem romanischen und germanischen, dem amerikanischen und osteuropäischen (z. T. auch fernöstlichen) Kulturbereich, und zwar in der Weise, daß die holländischen Festival-Beiträge eine Art von Vermittler-Funktion ausübten. Wenn aber die Neigung von Politikern, den Staatshaushalt vorzugsweise durch eine Einfrierung des Kulturetats in Ordnung zu bringen, sich mit nationalistischen Motiven verbindet – wie dieses Jahr zu konstatieren –, dann ist zwar das Holland-Festival noch nicht verloren, aber doch immerhin einer existentiellen Gefährdung ausgesetzt.

Oper als kritische Auseinandersetzung

Für den deutschen Musikfreund, der das Festival besuchte (das ja nicht nur musikalische Beiträge bot), waren zwei Opernproduktionen von besonderem Interesse. Die Niederländische Opernstiftung, ein Stagione-Betrieb, der mit einer Handvoll Produktionen die Theater des Landes bereist, hatte zum Festival drei Aufführungen herausgebracht: Donizettis „Don Pasquale" in einer gänzlich „hausgemachten" Produktion (die ich nicht sah), Verdis „Aida" in der Inszenierung von Götz Friedrich und Händels „Rodelinda" in der musikalischen Einstudierung von Richard Bonynge. Götz Friedrich, der ehemalige Oberspielleiter an Walter Felsensteins Ost-Berliner Komischen Oper, hat eine besondere Beziehung zu Holland. Als er im vorigen Jahr dort Verdis „Falstaff" inszenierte, erzählte er, mit der Niederländischen Opernstiftung einen Vertrag als Chefregisseur abgeschlossen zu haben. Wohl auf Druck aus Ost-Berlin dementierte er zwar bald diese in der Presse veröffentlichte Meldung, aber für einen erstaunlich großen Kreis von Eingeweihten war es nur noch eine Frage der Zeit, wann Friedrich die DDR verlassen würde. Heute, da Friedrich als Oberspielleiter der Hamburgischen Staatsoper und als gefragter Gast-Inszenator zur Crème der westlichen Opernregisseure zählt, ist er sozusagen auf produktive Weise den Holländern dafür dankbar, daß sie ihm die erste konkrete Existenzbasis im Westen geboten haben. So bestätigte er quasi post festum jene Meldung aus dem Vorjahr offiziell, und er wird in den nächsten zwei Jahren in Holland u. a. den „Tristan", „Figaros Hochzeit" und Offenbachs „Orpheus" inszenieren – teilweise in Zusammenarbeit mit Michael Gielen.

Friedrichs diesjährige „Aida" fußt auf einer Ost-Berliner Inszenierung vom März 1969 (sie wurde dort vor einem halben Jahr abgesetzt). Allerdings wurde sein Ost-Berliner Bühnenbildner Reinhart Zimmermann für die Proben nicht beurlaubt, während Teile der Ost-Berliner Produktion (Requisiten u. ä.) von den Holländern der DDR abgekauft wurden. Friedrichs „Aida"-Interpretation ist sehr interessant. Er sieht nämlich zwischen der großen Staatsaktion in dieser Oper und dem Schicksal der Hauptfiguren dialektische Zusammenhänge, zunächst – auf pragmatischer Ebene – jenen, daß dieses Schicksal ohne die übergeordnete Staatsaktion, das Gepränge der „Grand Opéra", überhaupt nicht möglich ist. Daraus entstehen Konsequenzen, vor allem die, daß weder die Staatsaktion noch das Privatistische unabhängig voneinander existierende Dekorationsmomente sind. Diese Zusammenhänge werden dann vertieft, problematisiert – und zwar auf eine Weise, die Friedrich die Verbindung des Popularen mit dem Seriösen nannte. Da aber das Populare (das Show-Gepränge) mit dem Seriösen (dem Schicksalsdrama) vielfach verschlungen ist, bekommt die Oper einen doppelten Boden. Für Friedrich ist die große Handlung so motiviert: die Ägypter, von der Priester-Kaste aufgestachelt, fachen mit den Äthiopiern einen Präventiv-Krieg an, d. h.: der Einfall der Äthioper ist (nach neuerem geschichtlichen Vorbild) simuliert, zumindest provoziert. Dadurch wird, jetzt im Rahmen eines Erkenntnis-Dramas, die Position des Feldherrn Rhadames aufgewertet. Er steht nicht mehr nur als Feldherr der Ägypter und als Liebhaber der äthiopischen Königstochter zwischen beiden Lagern, sondern hat ein sich entfaltendes Bewußtsein von dieser Position (von Friedrich dadurch verdeutlicht, daß er zwischen den ägyptischen Priestern und dem Königshaus – Amneris und ihre Liebe zu Rhadames! – ein zweites Spannungsfeld aufbaut). Auf diese Weise verliert der Tod des Liebespaars Aida-Rhadames jeden idealistischen Anflug, manifestiert er nicht das Aufgehen der Sterbenden in eine andere Welt („Tristan"), sondern das Scheitern des Menschen an den ihn beherrschenden weltlichen und geistlichen Instanzen. Der Mensch wird gezeigt als Opfer der Herrschenden.

Diese Doppelbödigkeit versuchte Friedrich in einer wirklich entsagungsvollen Probenarbeit auf der Arena-Bühne des Amsterdamer Carré-Theaters sichtbar zu machen. Aber was ihm auf der Ost-Berliner Guckkasten-Bühne weitgehend gelungen war, wirkte auf dieser mitten im Publikum plazierten Bühne uneinheitlich, weil die notwendigerweise immer gleichbleibende Spielfläche eine Vermittlung der Gedankengänge erschwerte. Ebenso notwendigerweise tendierte das Gepränge des Triumphmarschs auf einer solchen Bühne zur schieren Show – das Populare erschlug letztlich das Seriöse. Und als weitgehend funktionslos entpuppten sich jene Aluminium-Teile, die – beispielsweise den Tempel symbolisierend – Reinhart Zimmermanns Ost-Berliner Bühne nachgebaut waren. Die handwerklichen Fähigkeiten des Regisseurs waren nicht zu übersehen, aber seine Weigerung gegenüber der Felsensteinschen „Überdeutlichkeit", die auf einer unseren Sehgewohnheiten entsprechenden Guckkasten-Bühne verfremdende und damit aufbrechende Funktion haben könnte, erwies sich als ein Zugeständnis an die Amsterdamer Arena-Bühne und die Schaulust der Zuschauer. Musikalisch hatte die Aufführung Meriten. Neben einer insgesamt guten Leistung der Protagonisten und Chorsänger muß vor allem der junge Edo de Waart, der neue Leiter des auch in der „Aida" spielenden Rotterdamer Philharmonischen Orchesters genannt werden. Auf einem Gestell thronte er über den auf einer Spannweite von etwa 30 Metern in die unteren Reihen des Zuschauerraums postierten Musikern. Trotz dieser erschwerten Arbeitsbedingungen ging alles gut zusammen. Allerdings hatte dieses Experiment, das Orchester in den Zuschauerraum zu setzen, akustische Probleme. Ich saß über den zweiten Violinen und hatte den Eindruck einer fantastischen Transparenz des Orchesterklangs (ganz abgesehen von dem Reiz, einmal den Musikern in die Noten schauen und ihre Arbeit „hautnah" prüfen zu können); wer aber just über dem Blech saß, mußte den Eindruck gewinnen, daß Verdi die Partitur der „Aida" ohne Berücksichtigung der Streicher geschrieben hat. – Das Publikum jedenfalls war mit größ-

Die meisten Fluglinien bringen Sie im Jet-Tempo bis New York Airport. Und dann im Schneckentempo durch den Zoll.

Genau 36 internationale Fluggesellschaften starten und landen regelmäßig auf dem internationalen Flughafen New York-Kennedy.

Etwa 260 Starts und Landungen jeden Tag ergeben in den Abfertigungshallen das gefürchtete Durcheinander, das wir Ihnen ersparen wollen.

Wir wissen, daß Zeit Geld ist. Gerade für Sie als Geschäftsmann.

Daß Sie Zeit sparen bei Ihrer Ankunft in New York, haben wir uns einiges kosten lassen.

Rund 75 Millionen Dollar.

Für unseren eigenen Pan Am-Terminal. Mit Zoll, Paßkontrolle, Gepäckabfertigung, Bank, Hotelbuchung, Einwanderungsbehörde, Cafeterias, Duty-free-shop.

Wir haben nicht gespart.

Schließlich geht es um Ihre Zeit und Ihre Nerven.

Und um die Verbindungen innerhalb der USA. Schließlich ist Amerika nicht für jedermann in New York zu Ende.

Dies ist der Grund, warum wir in unserem neuen Terminal mit einem erfolgreichen Partner gemeinsame Sache machen.

Mit Allegheny Airlines.

Im Jahre 1972 beförderte diese inneramerikanische Fluggesellschaft 9370000 Passagiere. Auf allen ihren Strecken, von denen allein 10 direkte Verbindungen von und nach New York sind. Dies brachte Allegheny Airlines auf den sechsten Rang der amerikanischen Fluggesellschaften.

Inzwischen ist Allegheny's inneramerikanischer Flugplan auf Pan Am's internationale New York-Verbindungen abgestimmt. Das Umsteigen ist bequemer, die Wege kürzer, die Anschlußzeiten günstiger. Wenn man alles unter einem Dach hat.

Es geht eben nichts über gute Verbindungen. In New York und ganz Amerika.

Jedes IATA-Flugreisebüro besorgt Ihre Pan Am-Buchung.





ter Begeisterung bei der Sache; ob es allerdings Friedrichs Versuch einer kritischen Auseinandersetzung für voll genommen hat, wage ich zu bezweifeln.

Händel-Oper als Kultobjekt für Stars

Von ganz anderer Art war im Scheveninger Circus-Theater (einem Rundbau mit Guckkasten-Bühne) die dankenswerte Ausgrabung von Händels Oper „Rodelinda". Tito Capobianco hatte sie für die Niederländische Opernstiftung nach dem Vorbild seines Hamburger „Giulio Cesare" aus dem Jahre 1969 in Szene gesetzt, d. h. in einer Weise, die nach dem derzeitigen Forschungsstand als authentisch für die Londoner Opernaufführungen um 1725 gelten darf. Die Figuren sind in überbordende Barock-Kostüme gekleidet, in denen sie sich kaum bewegen können. Geführt werden sie, so wie man dressierte Tiere dem Publikum zeigt, von Tanzeleven, die zudem mit Baldachinen u. ä. den jeweiligen Szenenwechsel verdeutlichen. Nach jeder der herrlichen Arien machen dann die Sänger, wie vor einem höfischen Publikum, einen artigen Knicks, während sich die anderen Figuren, die sich diese Arien auf der Bühne anhören müssen, einen Hocker zu ihrer Bequemlichkeit gereicht bekommen. Capobianco hat dieses anti-realistische Prinzip konsequent durchgehalten, und zwar mit Recht: denn auf diese Weise wird einmal ein operngeschichtlicher Sachverhalt vermittelt, zum anderen aber – gerade auf Grund seiner Authentizität – wiederum historisch so differenziert, daß er eine leicht ironisch gefärbte Distanzierung erfährt.

Den Sängern ist natürlich dieses kostümierte Abliefern von Arien an der Rampe sehr willkommen, vor allem wohl Joan Sutherland, die ja bekanntlich größte Schwierigkeiten hat, szenische Präsenz zu gewinnen. Erfreulicherweise merkte das Publikum sehr bald, daß das Super-Star-Image der Sutherland (in der Titelrolle) nicht unumstritten ist, und so entwickelte sich die Aufführung zu einem beinahe sportlich faszinierenden Wettkampf um die Publikumsgunst zwischen der Sutherland und der Altistin Huguette Tourangeau, die sich in bestechender Form präsentierte und Händels Musik ohne jede Manier zum Triumph führte. Da auch andere Partien, etwa mit Eric Tappy und Margareta Elkins, absolut „festspielwürdig" besetzt waren, kam die Aufführung einer Entdeckung gleich – obwohl die „Rodelinda" ja bei uns insofern eine fast schon mythische Bekanntheit aufweist, als sie 1920 am Anfang der Göttinger Händel-Renaissance stand (und auch nach dem Krieg dort aufgeführt wurde). Im Gegensatz zu der Göttinger Fassung, die recht willkürlich war, griff Richard Bonynge auf die (um die nachkomponierten Arien gekürzte) Fassung der Händel-Gesellschaft zurück und schrieb für die Da-capo-Teile Ausschmückungen (natürlich auch durchgehend andere authentische Verzierungen wie Appoggiaturen) und für den Continuo-Part eine überzeugend wirkende Ausweitung. Die Sorgfalt der Einstudierung (die auf eine bevorstehende Schallplattenaufnahme hindeutet) war sehr lobenswert, denn die „Rodelinda" ist neben den ebenfalls 1724/25 entstandenen „Giulio Cesare" und „Tamerlano" ein ausgewachsenes Meisterwerk, was im Zuge der Göttinger Händel-Renaissance auch insofern bekannt wurde, als sie bis 1926 nicht weniger als 136 Aufführungen in 26 deutschen Städten erlebte. (Joan Sutherland sang die Titelrolle übrigens – entgegen einer Presseverlautbarung beim Holland-Festival – schon 1959 bei der Londoner Zentenarfeier.) Daß diese Oper in den Spielplänen der deutschen Theater heute keine Rolle mehr spielt, ist höchst bedauerlich. Leider entsprach die Scheveninger Aufführung nicht ganz dem Rang des Werks, weil es Richard Bonynge nicht gelang (was an der Verbindung von großer Hitze mit extremer Luftfeuchtigkeit im nicht klimatisierten Circus-Theater gelegen haben mag), das Niederländische Kammerorchester zu einer inspirierten und differenzierten Spielweise zu ermuntern – unabhängig von klimatischen Erwägungen aber ist es unverständlich, daß dieser muntere Restaurator keinen Gebrauch von den zwei Blockflöten machte, die die Partitur vorsieht (in einer Arie sogar im Zusammenklang mit einer Traversflöte). Da man mit Frans Brüggen einen der besten Blockflötisten sozusagen vor der Haustür des Theaters hätte finden können, ist Bonynges Entscheidung um so weniger verständlich. Auf jeden Fall nahm der westdeutsche Besucher aus Scheveningen den Wunsch mit, diesem Werk auch einmal in einem hiesigen Theater in einer kompetenten Aufführung begegnen zu können.

Ulrich Schreiber

Quadrophonie

Der exzeptionelle Sound von morgen

Voll kompatibel für Stereo

die erste Operngesamtaufnahme in Quadrophonie



DIE ZAUBERFLÖTE, Mozart
Kassette mit 3 Langspielplatten
:: 1C 195-30 154/56 Q DM 59,–

Einige weitere Quadrophonie-Neuheiten



CARMEN, Bizet
Großer Querschnitt
:: 1C 063-29 091 Q DM 25,–
▭ 1C 243-29 091 DM 23,–



ANTON BRUCKNER
Sinfonie Nr. 4 Es-dur
„Romantische"
:: 1C 065-02 414 Q DM 25,–
▭ 1C 245-02 414 DM 26,–
▭ 1C 345-02 214 DM 26,–



DER BETTELSTUDENT, Millöcker
Gesamtaufnahme
Kassette mit 2 Langspielplatten
:: 1C 191-30 162/63 Q DM 34,–

Unverbindliche Richtpreise incl. MWSt



Nach vielen Jahren sorgfältiger Erprobung tritt EMI jetzt mit ausgereiften quadrophonischen Produktionen höchster künstlerischer und technischer Qualität an die Öffentlichkeit. 75 Jahre „Die Stimme seines Herrn" sind nicht nur ein Zeichen für wohlverstandene Tradition und immense Erfahrung, sondern auch eine Verpflichtung neue klangtechnische Dimensionen dem Musikfreund zugänglich zu machen. Auch der STEREO-Hörer partizipiert an der Weiterentwicklung der Aufnahme- und Wiedergabe-Technik. Die volle Kompatibilität der SQ-Quadrophonie ermöglicht ihm ferner zum x-beliebigen Zeitpunkt seine STEREO-Anlage in Richtung Quadrophonie zu erweitern.

Erster Internationaler Schallplatten-Kongreß in Treviso

Eigentlich kann man sich mit Recht fragen, warum in einer so rede- und diskussionsfreudigen Zeit bisher über die Schallplatte noch nirgendwo ein eigener Kongreß abgehalten worden ist. Als Objekt für Referate, Untersuchungen, Round-table-Gespräche liefert sie doch gewiß reichlichen Stoff und genügend Ansatzpunkte: von der Technik über die Juristerei bis zur Firmenpolitik, von der Funktion als historisches Dokument über die soziale Breitenwirkung ihres gegenwärtigen Repertoires bis zu ihren Möglichkeiten als Instrument der Didaktik und natürlich immer wieder den vielfältigen Fragen der Interpretation und der Rezeption – über all dies ließen sich doch Informationen und Meinungen austauschen ... Nun, inzwischen ist es geschehen; der erste „Welt-Kongreß der Diskografie" (Primo Congresso Mondiale di Discografia) hat stattgefunden, vom 11. bis 15. Juni, und nur der Ort dieser Veranstaltung mag erstaunen: Treviso, 50 km landeinwärts von Venedig, eine Kleinstadt mit manchen alten Bauten und reizvoll gliedernden Wasserläufen – dort wo der Zweite Weltkrieg Lücken im geschlossenen Stadtkern hinterlassen hatte – aber auch von Neuerem durchsetzt, vor allem Banken und Versicherungsgebäuden.

Das Nebeneinander von Tradition und Kommerz hatte dem Kongreß wohl auch seine Möglichkeiten geschaffen: als Versammlungsort ein rangreiches Teatro Comunale, wo alljährlich eine erstaunlich opulente Opern-Stagione abgehalten wird, und die offenbar reiche Dotierung für Organisation, internationale Beteiligung und dicht gedrängten Ablauf. In 17 Vorträgen und 6 Gesprächsrunden wurden all die Themen behandelt, die sich bei einer Art Standortbestimmung der Schallplatte anbieten. Dabei überwog der informative Überblick über bestimmte Sektoren des Repertoires, in denen sich während der letzten Jahre stärkere Veränderungen und einigermaßen symptomatische Entwicklungen ergeben haben (Wagner-Gesamtaufnahmen, Belcanto-Opern, der frühere Verdi, Mahler-Sinfonien, Neue Musik, aber auch Dufay oder Rock). Real reichte das von der kommentierten Aufzählung bis zur lebhaften Kontroverse über „il Verdi minore", als einem kleinen Ausschnitt aus einer in Italien schwelenden und schon lange währenden Debatte, die von dem Kritikerwort (von Massimo Mila), erst ab Rigoletto sei das Schaffen Verdis relevant, davor lediglich Vorstufe, ihren Ausgang genommen hat.

Überhaupt hatte der Kongreß dank des verständlicherweise hohen Anteils italienischer Teilnehmer bei der Oper immer ganz unmißverständlich sein Thema gefunden. Erregte Bekenntnisse und flammende Proteste wechselten da ab – nicht etwa zur Frage, ob diese Kunstform und diese Institution des bürgerlichen Musiklebens noch eine gesicherte Zukunft hätten, sondern viel eher über die Beschaffenheit von Carusos hohem B, über ein Platten-Pianissimo der Janowitz und ob sich im Theater so etwas überhaupt erleben lasse; schließlich generell über das Verhältnis von Live-Aufführung und Plattenaufnahme, was für den Kritiker ausschlaggebender sein müsse und wie er also denselben Sänger da und dort zu beurteilen habe. Obgleich man sich zur Diskussion über Praxisabhängigkeit oder Eigenwert der Schallplatte sicher keine schiefere Ebene als Ausgangsbasis vorstellen kann (und die Ergebnisse deshalb auch in der Luft hingen wie rosige Kindheitserinnerungen an längst vergangene Schallplattendispute), der von jenseits der Grenzen Zugereiste wußte wenigstens, daß er in Italien, dem Land der Oper, sei. Er konnte sich im übrigen staunend davon überzeugen, wie unangefochten und unbezweifelbar konventionelle Begriffe von Stand und Wert der Musik trotz aller sozialen Unruhen, die es ja auch in Italien gibt, die letzten Jahre und Jahrzehnte überlebt haben. Vielleicht schafft dies aber gerade günstige Voraussetzungen für die geplante Fortführung des Kongreß-Projektes in Treviso. Nicht nur soll man sich dort wiedertreffen, wenn die Erfahrungen vom ersten Mal ausgewertet sind, es wird auch an die Einrichtung eines Informationszentrums und einer internationalen Diskothek gedacht. Fürs nächste Mal – soviel als kritisches Resümee – wäre am besten gleich davon auszugehen, daß die Schallplatte ein musikalisches Kommunikationsmittel eigenen Rechts ist, daneben allerdings auch eine Ware und deshalb zwischen wünschbarem künstlerischem Gedeihen und Abhängigkeit von der Marktlage dauernd hin- und hergeworfen. Der Dialog zwischen Kritikern, Technikern, Soziologen und Produzenten (der wegen zu schwacher Besetzung der letzten Gruppe diesmal kaum und schlecht stattfand) könnte hier zur Klarlegung gemeinsamer Interessen und zur Beseitigung oder Veränderung eingefahrener Vorurteile wohl am ehesten geführt und vorangebracht werden.

Ulrich Dibelius



Noch ein zu Unrecht vergessener Komponist:

Franz Schreker (1878–1934)

Erste Neubesichtigung eines phantastischen Spielwerks

Ich will schlau sein und bereits im 95. Geburtsjahr Schrekers (er kam am 23. 3. 1878 in Monaco als Sohn eines reisebesessenen österreichischen Modefotografen auf die Welt) an diesen zu Unrecht vergessenen Komponisten erinnern – in der schwachen Hoffnung, daß bis zum Zentenardatum sich einiges bewege. Das breite Spektrum des Schrekerschen Oeuvres erfordert nicht die vereinzelte Wiedererweckung des einen oder anderen Werkes. Kassels Versuch mit dem „Fernen Klang" (1964) scheiterte – nicht nur wegen Bohumil Herlischkas Inszenierung, die den Intentionen des Stückes strikt zuwiderlief (Regiemodelle „wider den Strich" sind sinnvoll bei „gesicherten" Repertoirestücken, aber prekär bei Unbekanntem, das zwecks einigermaßen gerechter Beurteilung korrekter zu rekonstruieren wäre. Dergestalt verpatzte Herlischka auch die notwendige neue Meyerbeer-Diskussion mit seinem Berliner „Propheten"), sondern auch deshalb, da man der Versuchung nachgeben mußte, ein Einzelstück fürs Ganze zu nehmen, die Repräsentativkraft der frühen Oper für den Schreker-Stil insgesamt zu überschätzen und somit gängige Klischees zu verfestigen. Nötig wären demnächst „Parallelaktionen" großer Opernhäuser, wäre die Neueinstudierung der fünf oder sechs für die verschiedenen Kompositionsphasen Schrekers signifikanten Opern, also zumindest die Präsentation von „Der ferne Klang" (1912), „Die Gezeichneten" (1918), „Der Schatzgräber" (1920), „Irrelohe" (1924), „Der singende Teufel" (1928) und „Der Schmied von Gent" (1932). Statt des an vorletzter Stelle genannten Stückes empfiehlt sich auch „Christophorus" (1932), die komplexeste und ambitionierteste Bühnendichtung Schrekers (der alle seine Textbücher selbst schrieb). Daß auf Schallplatten gegenwärtig nicht einmal eine der Orchesterkompositionen vorliegt (etwa die gefällig-meisterliche Ballettsuite „Der Geburtstag der Infantin" von 1908 oder die formal raffinierte Kammersinfonie von 1916, ein ebenbürtiges Nachbarstück zu Schoenbergs erster Kammersinfonie und Rudi Stephans „Musik für Orchester"), ist schlichterdings unverständlich.

Die Historikerrede von der wellenförmigen Über- und Unterschätzung künstlerischer Phänomene durch die Rezeptionsgeschichte geht zweifellos von der fragwürdigen Ansicht aus, es gäbe so etwas wie eine genaue Werteskala, an der jedes Oeuvre einigermaßen exakt gemessen werden könnte. Nach einigem zeitlichen Abstand würde also jede Hervorbringung sich in allgemeinem Konsens irgendwo auf der Wertetabelle einpegeln. Das ist natürlich fürchterlicher Unsinn. In Wirklichkeit verfährt die Geschichte, heute wie ehedem, ungerecht und scheinbar anarchisch. Neben manch anderem herrscht auch der pure Zufall. Zwischen 1912 und den mittleren zwanziger Jahren galt Schreker als bedeutender Tonsetzer, durchaus als „Modernist" auf der Höhe seiner Zeit. Die ihn hochschätzten, waren wahrlich keine Deppen: Paul Bekker, Arnold Schoenberg, Ernst Krenek, Jascha Horenstein. In den fünfziger Jahren dirigierte Hindemith, ein ganz anderes Musikernaturell, noch mit lebhaftem Engagement Schrekers Kammersinfonie. Theodor W. Adorno, dem kritischer Verstand nicht abging, zeigte sich zeitlebens berührt von Schrekers urbaner Musikalität. Und Hans Heinz Stuckenschmidt, einer der umfassendsten Kenner der musikalischen Szenerie der Jahre zwischen den beiden Weltkriegen, ist weit davon entfernt, Schreker als bloßen Modekomponisten einzustufen.

Zu trennen ist zwischen der absolut ungerechtfertigten Vernachlässigung Schrekers



Technics-Komponente Nr. 1:
SA-8000X: 4-Kanal Empfänger mit eingebautem CD-4 Demodulator und BTL-Technik

Verstärkerteil:

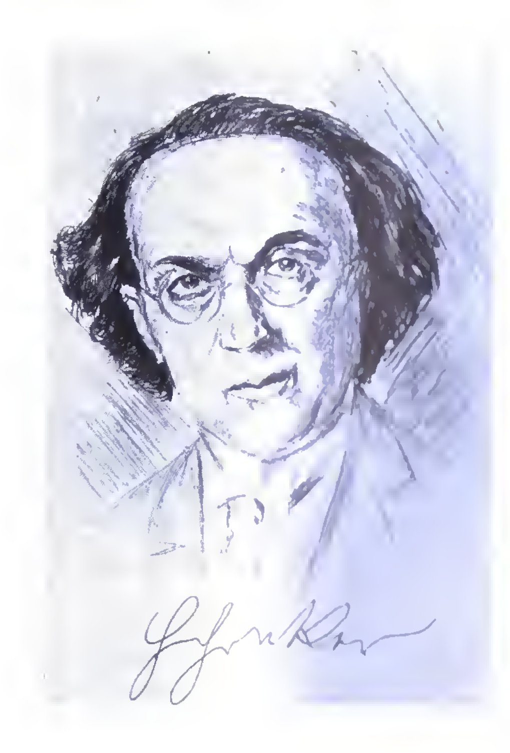
Dauertonleistung bei 1 kHz,	
4-Kanalbetrieb,	
alle Kanäle ausgesteuert	4x18W (an 4 Ω)
	4x16W (an 8 Ω)
auf Zweikanalbetrieb geschaltet,	
beide Kanäle ausgesteuert	2x42W (an 8 Ω)
20 Hz~20 kHz eff. Dauertonleistung	
4 Kanalbetrieb,	
alle Kanäle ausgesteuert	4x15W (an 4 Ω)
	4x13W (an 8 Ω)
auf Zweikanalbetrieb geschaltet,	
beide Kanäle ausgesteuert	2x36W (an 8 Ω)
Musikleistung:	
4-Kanalbetrieb	4x40W (an 4 Ω)
auf Zweikanalbetrieb geschaltet	2x80W (an 8 Ω)
Klirrfaktor bei Dauertonleistung (1 kHz, 4 Ω):	0,5%
Intermodulationsfaktor (Differenztonfaktor) bei Dauertonleistung (250 Hz : 8 kHz = 4 : 1)	0,7%
Leistungsbandbreite (alle Kanäle ausgesteuert, an 4 Ω):	5 Hz~40 kHz -3dB
Frequenzgang:	10 Hz~50 kHz -3dB
Rauschabstand:	
Dauertonleistung PHONO	60dB
AUX	78dB
bei 50 mW Ausgangsleistung	
PHONO	50dB
AUX	56dB

UKW-Tunerteil

Frequenzbereich:	88~108 MHz
Eingangsempfindlichkeit:	1,8 μV (bei 30 dB Rauschabst., 300 Ω)
	1,5 μV (bei 20 dB Rauschabst., 300 Ω)
	1,0 μV (bei 20 dB Rauschabst., 75 Ω)
Klirrfaktor:	
MONO	0,3%
STEREO	0,7%
Rauschabstand	
MONO	52dB
STEREO	50dB
Trennschärfe (bei 400 kHz)	65dB
Spiegelfrequenzunterdrückung (bei 98 MHz)	55dB
ZF-Unterdrückung (bei 98 MHz)	60dB
Störfrequenzunterdruckung: (bei 98 MHz)	60dB
Fangbereich:	1,8dB
AM-Unterdrückung:	50dB
Stereo-Kanaltrennung (bei 1 kHz)	40dB
Restträger: (bei 19 kHz)	48dB
(bei 38 kHz)	58dB
Begrenzereinsatz:	1,2 μV
Bandbreite: ZF-Verstärker	350 kHz
FM-Demodulator	700 kHz

(Daten für AM-Tunerteil ausgelassen)





durch die Kulturindustrie und der spezifischen Problematik des Schrekerschen Komponierens. Daß Schreker heute unbekannt ist, hat seine Ursachen nicht zuletzt in der Ächtung, die sein Werk im Dritten Reich erlebte. Die in den nach 1930 entstandenen Opern vollzogene Entwicklung – eine Milderung des schwülen Erotizismus, modale Vereinfachung der Harmonik bei gesteigerter polyphoner und rhythmischer Komplexität – wurde praktisch nicht mehr wahrgenommen. 1945 standen die Zeichen schlecht für ein Anknüpfen an eine eminent sensualistische Klangkunst. Zu viel war inzwischen passiert, zu viel war aufzuarbeiten. International regierte der Neoklassizismus das Musikdenken. Die Anhänger Schoenbergs hatten genug zu tun, sich gegen ihn zur Wehr zu setzen (Adornos „Philosophie der Neuen Musik"). Da blieb kein Platz für einen Sonderfall wie Schreker.

Überdies betrat eine Art neuer Schreker die Bühne: Hans Werner Henze. Symbolismus, vertrackte Sinnlichkeit und Künstlerthematik durchherrschten alle seine Bühnenwerke bis hin zur „Elegie für junge Liebende". Henze aber hatte Schreker nicht nur die blanke Tagesaktualität voraus, sondern auch den entschiedenen Sprung aus der Tonalität – und es sah lange so aus, als wäre gerade daran modernes kompositorisches Bewußtsein zu messen.

Daß vieles vom Schrekerschen Potential, von seinem sinnlichen Klima sozusagen, in die Partituren anderer eingegangen ist, konnte überhaupt zu dem Trugschluß verleiten, man brauche sich mit ihm nicht mehr eigens zu beschäftigen. Was seinen mondänen Zug betrifft, das individuell-schwelgerische, doch auch ein wenig talmihaft-anrüchige Pathos, so findet sich Ähnliches, und dramaturgisch plausibler, bei Alban Berg der „Lulu". Schrekers Neigung zu Volkston und Moritatenhaftigkeit erscheint wieder kritisch angeschärft und grimassiert, in Weills „Mahagonny". Die Schoenberg-Schule insgesamt, so könnte man argumentieren, hebe den Schrekerschen Ansatz in doppeltem Sinne auf: perfekter Sensualismus erhalte hier erst durch radikale Abkehr von der Tonalität und konstruktive Etablierung eines neuen, des dodekaphonischen, Systems, seine ästhetische und womöglich moralische Legitimation.

Wahr an all dem ist, daß Schrekers künstlerische Heimat stets das Schillernde, Fluktuierende, Fluoreszierende blieb, daß er nicht der Mann rigoroser Entscheidungen war. Berg, vom Typ her ähnlich empfindend, schuf sich, mit gutem Instinkt, eine Vielzahl von konstruktiven Gerüsten, die seine fragilen kompositorischen Verlautbarungen gleich mehrfach absicherten. Schreker war da zweifellos viel naiver. Bis zu den „Gezeichneten" vertraute er unbedenklich auf die Reizmomente seiner mit höchstem instrumentatorischen Raffinement aufwartenden Klangkunst. Diese Musik hatte scheinbar kein Rückgrat – das warfen ihr denn auch die Wiener Kritiker anläßlich der Uraufführung von „Das Spielwerk und die Prinzessin" (1913) vor. Indessen steckt in dieser knochenlosen Fleischlichkeit wohl auch ein emanzipatorisches Moment. Die Radikalisierung des Parameters Klangfarbe korrespondiert ein wenig mit jenem Schritt in das Neuland der freien Atonalität, den Schoenberg wagte. Schreker konnte Schoenberg dahin nicht folgen. Der Opernpragmatiker mochte auf die Tragfähigkeit großer tonaler Melodiebögen nicht verzichten. Aber es wäre zu untersuchen, ob es ihm wirklich auf diese manchmal lehárisch banalen, jedenfalls oft ungebrochen belcantomäßigen Melodiebögen so entscheidend ankam. Sie wirken eher wie architektonische Hilfskonstruktionen, die nur angebracht werden, damit aus ihnen das üppige Klangdekor um so dschungelhafter hervorquelle. Schrekers Entwicklung verlief denn auch dergestalt, daß die Funktionsharmonik immer mehr abgelöst wurde von bitonalen oder polytonalen Modellen, die von dekorativer Atonalität durchschossen werden. Damit hat er Strauss zumindest eine harmonische Dimension voraus; bei Strauss gibt es allenfalls die Gegenüberstellung von gestandener Funktionsharmonik und bitonalen Effekten. Späterhin tritt das dekorativ-voluptuöse Moment bei Schreker in den Hintergrund; dem „klassizistischen" Zug der Zeit folgend, legt Schreker größeren Wert auf dichteres Stimmengeflecht, benutzt auch stärker die altmeisterlichen Satztechniken, die er in der Phase des entschiedeneren Klang-Sensualismus verschmähte. In schwächerer Form als bei der Schoenberg-Schule ist also auch beim späten Schreker eine Annäherung an System-Absicherung zu bemerken. Die auffällige Vereinfachung der Harmonik hat nicht ominös-neobarbarische Züge wie beim Orff der „Carmina burana", signalisiert aber doch einen Abschied von Symbolismus und ekstatischem Expressionismus. Das läßt sich auch aus den Operntexten herauslesen, die einer gesonderten Betrachtung Stoff gäben; sie stehen einer Schreker-Renaissance sicherlich teilweise ziemlich klotzig im Wege. Der Modernist Schreker greift gerne zu ähnlich romantisch-mysterienhaften Sujets wie der erzkonservative Pfitzner. Immerhin, die letzten Stücke sind textlich entschieden weniger dunkel raunend und symbolträchtig, geben einem freieren, realeren Humanismus Raum.

Schreker ist, wenngleich kein Revolutionär, sondern eine Figur „zwischen den Zeiten", kein purer Vorläufer. Mit einigem Grund läßt sich die These aufstellen, daß Künstler „zwischen den Zeiten" überhaupt womöglich interessanter, vielschichtiger, notwendig facettenreicher sind als andere. Mahler ist dafür das zwingendste Beispiel. Die spezifische Aura der Schrekerschen Musik ist unbestreitbar. Schon beim Anhören des bitonalen Akkordtrillers (aus dem B-dur- und dem D-dur-Dreiklang), mit dem das Orchestervorspiel zu den „Gezeichneten" beginnt, hat etwas unweigerlich Entrückendes, Narkotisierendes. Eine ähnliche Evokation erzeugt die Kammersinfonie etwa mit dem Beginn ihres Adagios, in dem die Moll- und die Durterzen gleichzeitig erklingen, eine schmerzhaft-schöne Dissonanz, in der die Konsonanz aufgehoben ist. Die viel frühere Ballettmusik nach Oscar Wildes Märchen „Der Geburtstag der Infantin", noch ganz tonal und formal eine anspruchslose Reihung kontrastierender Charakterminiaturen, läßt vom Klangraffinement freilich den ganzen mittleren Schreker bereits durchscheinen. Die bis zu den „Gezeichneten" für Schreker signifikante Orchesterhomophonie wird hier fast auf die Spitze getrieben: das Orchester wird wie eine riesige Orgel behandelt, die Instrumentalsoli und Instrumentenkombinationen bekommen den Stellenwert von Registern und Mixturen; die Instrumente werden entindividualisiert, werden zu Herstellern von Mosaikmustern, am deutlichsten vielleicht am Schluß des Stückes, wo die Pauke mit dem Grundton die Harfe dermaßen diskret ablöst, daß man die Veränderung der Klangquelle kaum wahrnimmt. An solchen feinsinnigen Sensationen ist Schrekers Musik reich. Doch zeigt der späte „Schmied von Gent" auch einen ganz anderen Schreker: Folkloristisches erhält Einlaß in die Partitur, verbindet sich mit satztechnischer Kunstfertigkeit zu einem fast klassizistisch-kontrapunktischen Gewebe, das die kräftigen Konturen und die Helligkeit von Verdis „Falstaff" anstrebt.

Die Akte Schreker scheint keineswegs geschlossen. Seit Gösta Neuwirths Schreker-Monographie (Wien 1959), einer durchaus genügend abwägenden Darstellung, haben sich die Chancen für eine Neubeschäftigung mit Schreker verbessert. Die Kulturindustrie kommt nicht umhin, auch abgelegenere Kunstgüter in den Vermarktungsprozeß einzuschleusen. Das hat sein Positives. Zudem tendiert der musikalische Geschmack, wie verdächtig beraten und manipuliert auch immer, zu einer neuen Romantik (Stichwort Nostalgiewelle).

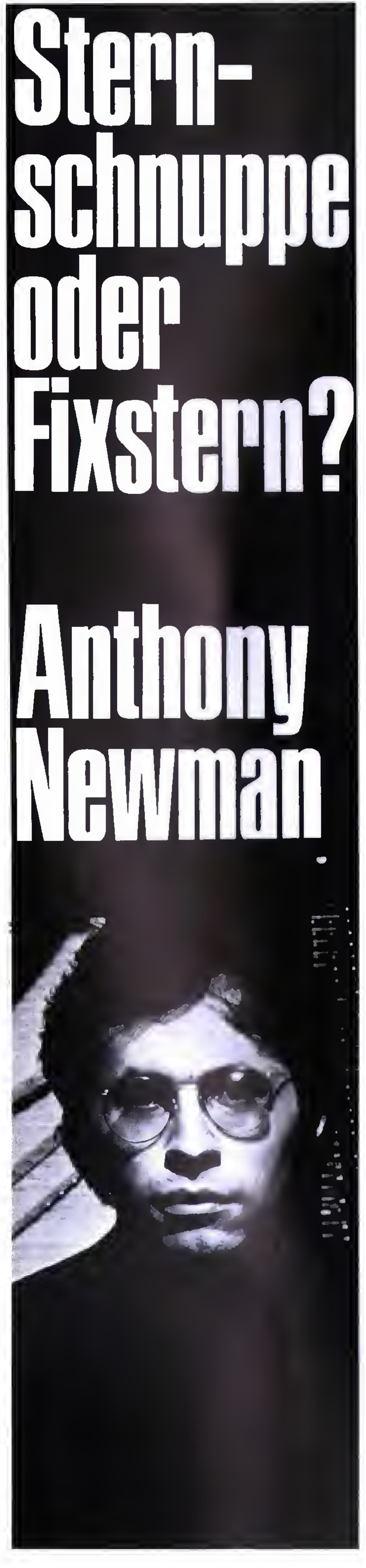
Damit sind dann auch schon Voraussetzungen für Schrekers Aktualität gegeben. Und sicher würde Schreker, käme er erst wieder, als eine faszinierende Droge genossen werden. Das ist absehbar. Und auch ein bißchen schlimm. Aber schließlich muß einer überhaupt erst mal am Fenster sein, um dann auch kritisch gesehen zu werden.

Hans-Klaus Jungheinrich

Technics-Komponente Nr. 2: SL-1100: Laufwerk mit elektronischem Direktantrieb

Plattenteller:	Aluminium-Druckguß, 35 cm Ø Trägheitsmoment 320 kg/cm^2
Motor:	Rotor 20 polig, Stator 15 polig, mit sehr niedriger Geschwindigkeit und elektronischem Kollektor
Geschwindigkeits-regelung:	Drehzahlfeineinstellung durch Drehwiderstand, Regelbereich ± 5%
Wow und Flutter:	< 0,03%
Rumpeln:	> -65 dB (DIN A)
Anlaufzeit:	½ Umdrehung bei 33⅓ UpM
Chassisplatte:	Alu-Druckguß mit Gummidämpfung
Tonarm:	Statisch ausbalancierter Rohrtonarm effektive Länge 235 mm, 0~5 g Auflagedruckeinstellung mit Direktablesung. Viskosegedämpfte Absenkung. Tonkopf mit Universalhalterung.





Sternschnuppe oder Fixstern? Anthony Newman

Ein Gespräch mit einem Künstler, den noch keiner gehört hat, dem aber Vor-Urteile vorausgehen, ist ein Abenteuer. Da Newman nur für kurze Zeit über den großen Teich gekommen war (sagt die Managerin), war das Abenteuer unvermeidlich. Worüber spricht man da? Nun, über die Vor-Urteile natürlich. Eines davon ist unter Musikern immer ergiebig: die Tempo-Frage. Da heißt es über ihn: „Er spielt mit furchterregender Behendigkeit, manchmal so schnell, daß Bach, würde er sich unter Newmans Zuhörern befinden, die Konzerte wohl entweder als Witz oder als Herausforderungen betrachten würde." Was ist schnell? Newman gibt eine thematische Stimme an (Bachs g-moll-Fuge) und fragt: „Wie schnell würden Sie denn das machen?" Er spiele es so, wie das Werk es fordere (!). Für Bach ist ihm da z. B. Quantzens „Anweisung" ein Quellenimpuls, diese Forderung zu finden. Die zeitgenössische Literatur, meint Newman, fordere schnellere Tempi als man heute annähme. Überhaupt wäre man z. B. auf dem Klavier immer langsamer geworden. So seien Thayer und Schindler jetzt seine Studienobjekte, er finde hier die Bestätigung seiner Spielauffassung (z. B. Hammerklaviersonate: 198!). Zudem beweise das originale Mälzel-Metronom, daß 198 damals noch schneller gewesen sei als beim heutigen Metronom. Sehr breit werden in den ausländischen Besprechungen seine außermusikalischen Vorstellungen, seine Vorstellungen von der Wesentlichkeit der Astrologie, von Karma und Zen-Meditation zu seinem musikalischen Tun gebracht und mit mancherlei Aussprüchen belegt. In unserem Gespräch stellt Newman fest, daß dies keinen Einfluß auf seine Interpretationsabsichten habe, wenngleich das Bach-Horoskop auch ernst gemeint sei. Wir kehren langsam zur Tempo-Frage zurück. Newman empfindet es als einen Fortschritt, daß Blumes Bach-Bild in Amerika wirksam wird. Er erfasse die musikalischen Zeitrelationen eines Werkes durch spontanes Singen (Bach bleibt unausgesprochen der Beziehungspunkt des Gesprächs); vokalgebundene Werke werden schließlich auch so schnell gebracht, daß man mitsingen kann.

Wie wird Newman nun spielen? Vom gegenwärtigen Niveau deutscher Cembali hält Newman nichts, sein Instrument für das Konzert in der Akademie kann seinen Ansprüchen nicht voll entsprechen. Nur Nachbauten historischer Instrumente könnten alle Möglichkeiten musikalischer Verwirklichung geben. In Amerika wäre dies z. B. eine Selbstverständlichkeit. „War es Ihnen schnell genug?", fragt er doppelbödig und erstmals wirklich lächelnd nach dem Konzert. Das Publikum schien zwar seine außerordentliche manuelle Geschicklichkeit bewundert zu haben, im Mittelpunkt des Interesses stand sie nicht – ebensowenig wie die ungewohnte Verstärkung des Instrumentes. Eine ungewöhnliche Reaktion also für den Debütanten, der hauptsächlich mit zwiespältiger Skepsis im Lande der „werkgetreuen" oder traditionsgesättigten Interpretation rechnen muß.

Am gleichen Abend werden die ersten Platten seiner Bach-Einspielung zugänglich. Welcher Newman wird uns hier begegnen? Die Plattenhülle verrät als Aufnahmedatum Januar 1971. Wenn Newman die „Aria" spielt, scheint sich noch nichts Ungewöhnliches anzukündigen. Doch schon die erste Variation zeigt eine ungehörte Spiel- und Auffassungsweise an. Sehr schnell und kraftvoll werden Läufe und Figurationen in einem Zug durchgespielt, gewohnte Phrasierungen entfallen, die Musik scheint aufs Atmen zu verzichten. Die zweite Variation erhält bei leicht angesetztem Spiel trotz ihres schrittgebundenen Charakters ungewöhnlichen Kontrast und wird auf sprengende Weise dicht. Die folgende erste Kanonvariation (Var. 3) verläuft dagegen geradezu unsensationell „neutralisiert". Newmans eigene, Aversionen erwekkende Spielauffassung offenbart sich erstmals in der tanzhaften Var. 4. Ihre kraftvolle Musizierlust läßt Newman Bachs Rhythmen „um die Ecke" spielen, freilich nicht „musikantisch" sondern kunstvoll beherrscht, in ihren Fugen erschüttert. In der lauffreudigen fünften wird die Veränderung des rhythmischen Eindrucks von der Variation durch ein brillantes Feuerwerk erreicht, in der kanonischen sechsten durch den Kontrast von zartem allegretto und Punktierungen nebst kleinen Einschüben. Keine der Variationen bleibt so ohne ungewöhnliche Formung oder – notwendiges Paradox! – bestätigt „Normales", das hier und so nicht vermutet würde. Der Blick muß darum aufs Ganze gerichtet bleiben, wenn Newmans Intentionen deutlich werden sollen. Newman betont nicht den Charakter der Reihen dieses Zyklus, ich glaube, er setzt eher ihre Kenntnis voraus. So werden z. B. die kanonischen Variationen gern ihres „objektiven" Anstrichs enthoben, durch eine „realistische" „Musikalisierung" belebt, von falschem Logospomp „entmythologisiert". So sprengt bei der ausdrucksstarken kanonischen Seufzervariation 15 die Gestaltung den Tempofluß. Wenn ab Var. 14 die virtuosen Möglichkeiten die außerordentliche manuelle Leistung herausfordern, geht Newman in nie gehörter Vehemenz auf sie ein. Die federnde Leichtigkeit seines superschnellen Spieles ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern gibt – schon durch die tempofreie Einstellung – dieser Variation unverwechselbaren Charakter. Beweis dafür liefert auch der sehr schnell gespielte zweite Teil der „Ouvertüren"variation 16. Übrigens gibt Newman auch hier sein für europäische Verhältnisse reich gewähltes Nuancierungsprogramm nicht auf. Unaufhörlich wechseln Klangfarbe und Tonstärke und geben so seinem Cembalospiel – und damit auch den Variationen – ungewohnte Vielstufigkeit. Ein besonders schönes Beispiel für diese Schattierungskunst ist die menuettartige Var. 19.

Aber auch das etüdische Element gibt Newman deutlich zu erkennen. Var. 17 wird als hohe Schule des Fingerspiels ohne Wiederholung „heruntergefetzt" – nicht übel das. Kontrastreich ist auch der unmittelbare Fingerhexentanz mit Var. 20 nach Var. 19! Die Quodlibet-Variation 30 läßt Newman in Var. 22 schon mehr als deutlich anklingen. Die Tendenz zur Etüde wischt dann natürlich gegen Ende des Zyklus doch die anderen Beziehungen ein bißchen zu sehr weg. Der fröhliche Ton von Var. 30 läßt allerdings vermuten, daß dem Newmanschen Goldberg der fingerfertig-unterhaltsame Teil doch am meisten am Herzen liegt, „befreit" von der Schwere des Gedankens (Entwicklung in den kanonischen Variationen!). Die Aufnahme gibt das Instrument nah und voluminös, mit reichem Nachhall wieder – ganz in Newmanschen Sinne also.

Noch nicht auf dem deutschen Markt ist die Columbia-Einspielung „Bach/The six Bran-

Technics-Komponente Nr. 3:
RS-276US: Hifi Stereo-Cassettendeck

Aufbau: Dolby System. Umschalter für Chromdioxid- und Normalbänder. 2 Motoren. Direkt-Bandantriebsmotor. HPF-Kopf. Relaistastensteuerung mit automatischem Bandstop durch elektronisches Auge. Dreistelliger Bandlängenzähler mit vorwählbarem Rücklaufstop. Rastbare Pausenschaltung. Separate Regler für Ein- und Ausgangspegel. Funktionsanzeige für: Aufnahme/Wiedergabe, Dolby/CrO_2-Band.

Frequenzgang: 20~18 000 Hz (mit CrO_2-Band)
30~14 000 Hz (mit CrO_2-Band und nach DIN)

Rauschabstand: 60 dB nach DIN bei Dolby-Betrieb

Wow und Flutter: < 0,1% ± 2% (nach DIN)

„Dolby" ist die Handelsmarke der Dolby Laboratories Inc.



denburg Concertos/Anthony Newman and friends" – seine jüngste (quadrophonische) Produktion. Mit einem jungen ad hoc-Ensemble will Newman hier seine Intentionen vom Bach-Spiel im konzertanten Bereich verwirklichen. Die Eigenart seines Spiels, die Heranziehung alter Instrumente und spezielle technische Voraussetzungen sollen der Barockmusik in Amerika neue Horizonte eröffnen. Dieses „Programm" exemplifiziert gleich eingangs der 1. Satz des 1. Brandenburgischen Konzertes in F-dur: untemperierter Hornklang und eine Art des Zusammenspiels, die einfach außerhalb aller Perfektion ist, so wie Lulu von Gut und Böse. Das folgende Adagio entwickelt ungehemmt intensiv-empfindsame Süße. Kennzeichnend für die Einspielung dieser Konzerte sind ein unüberhörbar „swingender" Rhythmus, die bestimmende Rolle des sehr verstärkten Basses und die reichen Aufteilungseffekte der Aufnahmetechnik. In der abschließenden „Tanzkette" des ersten Konzerts: Menuett-Trio I-Menuett-Polonaise-Menuett-Trio II-Menuett erreicht Newmans Gruppe interpretatorisches Neuland. Die süffige Lässigkeit des immer wiederkehrenden Menuetts, die ausgeprägte Note jedes ungemein kostbaren Einschubs, vielleicht mit „Sachersüße"-„Innigkeit"-„serenadenhafter Humor" signalisiert, sind genialisch angepackt und verwirklicht. Tempi und Artikulation sind von traumhafter Sicherheit. Für die Interpretation der folgenden Konzerte ist bestimmend, daß in ihnen die hier angedeuteten Tendenzen vom kompositorischen Standort des jeweiligen Konzerts, von dem Standort eines jeden Satzes aus unverwechselbar neu durchgeformt werden. Das bedeutet auch Einfluß auf die Herausstellung nur bestimmter solistisch zu gestaltender Stimmen oder den Einschub eines Orgeltrios etwa im dritten Brandenburgischen Konzert (zu dem der auskadenzierte Adagio-Übergang schlecht paßt!). Wie raffiniert das alles jeweils sein kann, soll der Hinweis auf den Andante-Satz des 2. Konzerts belegen: Zum exakt „bummelnden" Baß gestalten die Solistenstimmen individualistisch eigene Affektakzente. Die Wirkung einer solchen Mischung von „Originalklang" und ungeniert-schöpferischer Auseinandersetzung in Deutschland dürfte nicht leicht zu bestimmen sein. Ob sie erprobt werden wird?
Bisher sind diese Bruchstücke einer Begegnung mit der Person Anthony Newmans jedenfalls noch nicht schlüssig genug, um auch bei uns zu sagen: Anthony Newman ist ein neuer musikalischer Fixstern am Himmel unserer Bach-Anschauung. Von größerer Relevanz könnte jedoch die Frage werden, ob Newman unser traditionelles musikalisches Zeitgefühl durch ein neues Verhältnis von Spannung und Entspannung brechen will, wie er es in seinem Berliner Konzert anklingen ließ. Wird sein Optimismus, die Quellen der Zeit stünden auf seiner Seite, haltbar sein?

Christoph Borek



Ein Schlüsselwerk im Leben Schumanns: die Sinfonie in g-moll (1833)

Zu den Schallplatten bei Philips (Eliahu Inbal dirigiert das New Philharmonia Orchestra) und BASF (Marc Andreae dirigiert die Münchener Philharmoniker). Philips Nr. 6703 031, BASF Nr. 2521 421-4

Seit dem Jahre 1828 hatte sich Robert Schumann (geb. 1810) von den reinen Klavierkompositionen gelöst und sich an andern instrumentalen Formen versucht, u. a. an einem Quartett für Klavier und Streicher. Ein Jahr später finden sich im „Projektenbuch" sogar Sinfonieanfänge und Fragmente zu einem Klavierkonzert. 1832 entsteht dann der 1. Satz der Sinfonie in g-moll, er wird am 18. November in Zwickau, Schumanns Geburtsort, uraufgeführt, anläßlich eines Konzertabends von Clara Wieck, Schumanns späteren Gattin. Wie Claras Vater notierte, wurde die Komposition „aber nicht verstanden. Sie machte – für so ein Publikum wenigstens – zu wenig Effekt, ist aber gut gearbeitet und erfunden – aber zu mager instrumentiert".

Solche Kritik von vielen Seiten bewog Schumann zu einer gründlichen Umarbeitung vor der zweiten und der kurz darauf folgenden dritten Aufführung in Schneeberg bzw. Leipzig. Offensichtlich wollte er ähnlichen Vorwürfen zuvorkommen, indem er zahlreiche Füllstimmen einsetzte, Änderungen an der Instrumentation anbrachte, gehaltene Akkorde und Pausen ausfüllte usw., dies alles nicht selten mehr zum Schaden des Werks (z. B. überflüssige Verdopplungen, Oktavierungen etc.). Auch die mehr gekünstelte als kunstvolle Erweiterung der Durchführung wirkt akademisch gegenüber der ersten Fassung, die ihrerseits kühne Modulationen aufweist und weniger kontrapunktisch gehalten ist. Weitere wesentliche Änderungen betreffen die langsame Einleitung (die kurzerhand in der 2. Version weggelassen wird) und das Überleitungsthema, das hier praktisch die Bedeutung eines „zweiten Hauptthemas" erhält: Der typisch Schumannsche, erregte punktierte Rhythmus wird in einen eher trokken und steif wirkenden umgewandelt, der (wie Schumann in einem Brief an Thierfelder in Schneeberg schreibt) „etwas Widerhaariges hat".

Schumann hatte vorerst eine viersätzige Sinfonie geplant. Man kennt neben dem 1. und dem langsamen zweiten Satz Skizzen zu einem Scherzo mit Trio und zu einem Finale mit Fuge.

Auch im 2. Satz wurde eine erste, allerdings unvollendete Version später (1833) umgearbeitet, allerdings nie aufgeführt. Sie erhielt nun, als einschneidendste Neuerung, ein „Intermezzo quasi Scherzo" eingeschoben, so daß durch die Langsam-Schnell-Langsam-Kontrastwirkung eine A-B-A-Form entstand. Es ist also äußerst zweifelhaft, ob Schumann zu diesem Zeitpunkt noch vorhatte, die Sinfonie zu „beenden"; denn auf diesen zweiten Satz noch ein weiteres Scherzo folgen zu lassen, wäre reiner Pleonasmus gewesen! Schumann hat wohl eingesehen, daß er den traditionellen Weg der Viersätzigkeit (den er in drei seiner vier späteren Sinfonien dann ging) hier nicht gehen mochte, anderseits fand er aber – schon aus künstlerischen, aber gewiß auch aus äußerlichen Gründen (Mißerfolg!) keine Möglichkeit, auf dem eingeschlagenen fortzufahren. So verzichtete er auch darauf, die zwei Sätze mit einer Fuge abzuschließen.

Warum eigentlich schrieb Schumann ausgerechnet in dieser Zeit eine Sinfonie? Kurz zuvor hatte er noch an seine Mutter geschrieben: „Zu der Gewißheit bin ich auch gekommen, daß ich bei Fleiß und Geduld und unter gutem Lehrer binnen sechs Jahren mit jedem Klavierspieler wetteifern will" (30. 7. 30), wogegen er etwas skeptisch weiterfährt, daß er „vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen" habe. Er hatte also das Klavierstudium im

Technics-Komponente Nr. 4:
SB 501. Geschlossene, gedämpfte 3-Weg-Box

Lautsprecher:	30 cm Tiefton 15 cm Mitteltonkalotte 10 cm Hochtonkalotte
Eingangsimpedanz:	8 Ω
Max. Eingangsleistung:	60 W
Schalldruckpegel:	92 dB/W
Frequenzgang:	20 Hz ~ 30 kHz
Übergangsfilter:	12 dB/Okt. 600 Hz und 4 kHz
Abmessungen:	BxHxT = 380x660x300 mm
Gewicht:	23 kg





Marc Andreae

Sinn – aber eine Lähmung seiner rechten Hand durchkreuzte seine Pläne. Erst als er die Gewißheit hatte, den Gedanken an eine Virtuosenlaufbahn aufgeben zu müssen, rückte die Komposition ins Zentrum seines Interesses. Wenn er nun über seine „kleinen Klavierstücke" hinauswachsen wollte, mußte er sich (übrigens auch aus finanziellen Gründen!) an die großen Gattungen, nämlich Sinfonie und Sonate, heranwagen. Die g-moll-Sinfonie sollte nun also der Grundstein zu dieser neuen Karriere werden. 1833 schrieb er an seinen Schwiegervater Friedrich Wieck: „Von der Sinfonie erwarte ich, ohne Eitelkeit, das Meiste für die Zukunft. Klavier spiele ich wenig noch . . ."
Dieser Ambition entspricht der Versuch, der Sinfonie ein unkonventionelles Gepräge zu geben. Zugleich sollte sie Zeugnis ablegen von der Ernsthaftigkeit ihres Komponisten und von seinem handwerklichen Können – der Grund, warum Schumann fast durchgehend (vor allem in den zweiten Fassungen) Kontrapunkt und Imitation verwendet und auch an eine Schlußfuge gedacht hatte.
Doch entgegen allen großen Erwartungen stellte Schumann die Arbeit an dieser Sinfonie ein, wurde überhaupt statt eines namhaften Sinfonikers zunächst Organisator, Gründer und Redakteur der (heute noch bestehenden!) „Neuen Zeitschrift für Musik" und war jahrelang weitaus berühmter als Musikschriftsteller denn als Komponist. (Erst 1841 befaßte er sich wieder mit einer Sinfonie.) Man darf daraus schließen, daß die Aufführung (der 2. Fassung) des 1. Satzes im Leipziger Gewandhaus am 29. April 1833 ein Wendepunkt in Schumanns Leben war. Es muß eine deutliche Niederlage gewesen sein, die Kritiken waren durchwegs negativ, so daß sich Schumann total mißverstanden haben muß und wegen seiner handwerklichen Mängel den Mut verlor, seine unkonventionellen sinfonischen Ideen auszuführen. Er schrieb übrigens im gleichen Jahr über die Aufführung eines jungen Komponisten, dessen Namen er bezeichnenderweise nur mit „N" andeutete: „Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgrad weder unsolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wiederaufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hier und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren."
In den „Davidsbündlern" schreibt er über den ersten Sinfoniesatz: „. . . verlangt nicht vom Manne die Schwärmerei des Jünglings, von diesem nicht die Ruhe jenes, verwerft es sogar! Zu großer Ernst mißfällt am Jünglingswerke, wie umgekehrt ein tanzender Vierziger . . ."
In welchem Grad Schumann von seinem Beruf des Komponisten Abschied genommen hatte, zeigt sich besonders deutlich, als er 1834 bei der Ausstellung eines neuen Passes seine Berufsbezeichnung von „Künstler" in „Musikgelehrter" umzuändern wünschte! (Brief an seine Mutter vom 9. April). Schumanns g-moll-Sinfonie wurde somit zum Schlüsselwerk in seinem Leben: Mit ihr hat Schumann den Schritt vom Virtuosen zum Komponisten gemacht, und nach ihr – wenigstens für etliche Jahre – denjenigen vom Komponisten zum Schriftsteller.
Hört man sich nun die beiden vorliegenden Aufnahmen des Werks an, muß zuallererst die Tatsache auffallen und befremden, daß Inbal ganz offensichtlich von der Existenz eines zweiten Satzes nichts weiß und demzufolge für seine „Gesamtaufnahme" der sinfonischen Werke Schumanns nur . . . den ersten Satz eingespielt hat! Sollte hier der Wille, um jeden Preis „der erste" zu sein, seriöse musikwissenschaftliche Überlegungen ins Feld geschlagen haben?
Die Manuskripte sind zwar nur schwer aufzufinden (bzw. der Musikforscher muß sich z. Z. mit zeitgenössischen Abschriften zufrieden geben, da die Originale von Privatbesitzern in München der Öffentlichkeit vorenthalten werden), jedoch ist aus den Schumannschen Briefen sowie aus der Sekundärliteratur eindeutig zu erkennen, daß mindestens zwei Sätze dieser Sinfonie existieren – Schumann spricht sogar meist von einer vollständigen Sinfonie.
Wenn nun auch beim zweiten Satz jegliche Dynamik- und Phrasierungsbezeichnungen fehlen, so ist er im übrigen doch vollendet, und die einfühlsamen, stilsicheren diesbezüglichen Ergänzungen Marc Andreaes (der auch die nachträglichen Skizzen für einen geradezu auf Bruckner vorausweisenden grandiosen Schluß mit vielfacher Engführung des „zweiten Themas" einbezieht) überzeugen auf Anhieb, wie auch der große romantische Atem und die nie an der Oberfläche bleibende Sensibilität seiner Interpretation.
Beim ersten Satz halten sich Eliahu Inbal und das New Philharmonia Orchestra streng an die erste Fassung – inklusive offenkundige Abschreibefehler, Instrumentationsmängel und „Korrekturen", die aber Skizzen für die zweite Version sind! Wie die übrigen Werke dieses Albums (drei Platten) wird auch dieser Satz sehr klangschön und in skrupulöser Geradlinigkeit musiziert, die der Gefahr einer gewissen Ereignislosigkeit und Monotonie allerdings nicht immer entrinnt. Dies mag z. T. auch an dem für ein „Allegro molto" außergewöhnlich gemächlichen Tempo liegen, das eher einem Allegretto entspricht.
Die Wiedergabe der Münchner Philharmoniker unter Marc Andreae hingegen hat – trotz kleinerer Streicherbesetzung – vom ersten Takt an mitreißenden Schwung: abgesehen vom schnelleren Tempo (das gewiß auch richtiger ist, da sonst die gewünschte Kontrastwirkung zum „Andantino quasi allegretto" des zweiten Satzes nicht herauskäme) ist sie ausgesprochen flexibel und lebendig. Die durch ausgefeilte agogische und dynamische Feinheiten erreichte nuancierte Phrasierung gibt dem Satz jenen jugendlichen Elan und die Impulsivität, die man auch aus Schumanns Klavierwerken dieser Epoche kennt und liebt. Als wesentlich stellt sich hier Andreaes Bearbeitung heraus: er verbindet die Kühnheit und Spontaneität der ersten Version mit den Vorzügen der späteren (für Leipzig und Schneeberg hergestellten). Von der letzteren übernimmt er das Weglassen der eher schwachen, konventionellen Einleitung und die teilweise verbesserte Instrumentation, hält sich aber im allgemeinen an die erste mit dem oben erwähnten Überleitungsthema, der kurzen Durchführung und dem im ganzen unmittelbarer und ursprünglich wirkenden Duktus.



lr

Auf der Suche nach der verlorenen FOLKLORE

Folklore kommt wieder

Das ist ein merkwürdiges, bedenkenswertes Phänomen. Denn vor zehn Jahren sah es so aus, als wäre Volksmusik nichts weiter denn ein unweigerlich zum Sterben verurteiltes Überbleibsel aus der Vergangenheit. Ein avanciertes Musikdenken kümmerte sich nicht um Folklore. Der kulturelle Urbanisierungsprozeß schien sie aus dem Gesichtskreis unwiderruflich zu verbannen. Wer sich mit Volksmusik beschäftigte, geriet in den Verdacht, ein Reaktionär zu sein. Musikalische „Volkskunde"-Forschung beschäftigte sich mit Materialien, die offensichtlich unbrauchbar waren für das aktuelle Komponieren.

Die Diskussion um Bartók warf dieses Problem auf. Aus der Jugendbewegung hervorgegangene Musiker wie Karl Marx interpretierten Bartók allzu wurzelsinnig als „volksverbunden". Solche anti-intellektuelle Polemik unterschlug das Synthetisch-Konstruktive, das gerade in Bartóks Œuvre nicht zu überhören ist. Doch war es andererseits falsch, Bartóks Rückgriff auf das „Volksgut" objektivierend-materialfetischistisch zu beurteilen. Nicht nur, daß Bartók die Aura von Volksmusik zu bewahren und zu restituieren versuchte. Er revidierte, unter welch fragwürdigen Zwängen auch immer, den Standpunkt des großstädtischen Avantgardisten und versuchte in der Tat, wieder eine „verständliche" Musik zu schreiben, eine Musik, die ihre monadische Esoterik zugunsten kommunikativer Tendenzen aufzugeben trachtete. Dafür war auch das Folkloristische ein Vehikel. Indessen bleibt der Konnex zwischen Kunst- und Volksmusik weiterhin problematisch. Avantgardistische Annäherungen, etwa die von Stockhausen, Kagel oder Globokar, scheinen Folklore-Elemente im Sinne eines radikal-individualistischen Konzepts bloß auszubeuten. Immerhin wird dadurch klar, daß Volksmusik auch als „Material" wieder interessant ist.

Die aktuelle Wiederentdeckung der Folklore ist freilich nicht nur von der Perspektive der kompositorischen Avantgarde her, von kunstimmanenten Fragestellungen aus also, zu werten. Sie ist eine allgemeinere Erscheinung. Der andere, der klügere Karl Marx, hatte (zusammen mit Friedrich Engels) darauf aufmerksam gemacht, daß die herrschende Kultur immer die Kultur der Herrschenden sei. Nun ist freilich gerade die große klassisch-romantische Musik und vollends die progressive moderne eher eine Opposition gegen die Bequemlichkeiten, Gewohnheiten und Bestialitäten der herrschenden Zustände gewesen. Da sie freilich am bürgerlichen Kunstbegriff noch in der anti-künstlerischen Attitüde nicht ernstlich rütteln konnte, blieb sie dennoch im Bann der bürgerlichen Ideologie. Einiges an der Volkskunst dagegen scheint inkommensurabel mit diesem Kunstbegriff, und darum für dessen partielle Überwindung brauchbar. An solche gegenkünstlerischen Traditionen von Volkskunst knüpfte denn auch die Protestbewegung an.

Sie hatte freilich auch noch einen sozusagen konservativen Ansatzpunkt. Sie opponierte wider die „ästhetische Umweltgestaltung" des industrialisierten und kommerzialisierten Kulturbetriebs. Die Rettung der vielfältigen lokalen und zumeist ländlichen Folklore geriet damit in die Nähe der um Landschaftsschutz und Erhaltung der „Lebensqualität" besorgten Aktionen. Gerade in diesem Zusammenhang fällt es immer schwerer, die Beschäftigung mit Folklore als überflüssige Donquichotterie abzuqualifizieren.

Die Veröffentlichungen der italienischen Schallplattenfirma Vedette (Mailand) entspringen wohl ähnlichen Überlegungen. Unter dem Label „Albatros" bringen sie Folklore in einen größeren politischen Zusammenhang. Die editorischen Absichten der „Albatros"-Schallplattenreihen entsprechen etwa dem, was in der Bundesrepublik der Dortmunder „pläne"-Verlag leistet. So geht es denn auch bei der Darbietung traditioneller europäischer Volksmusik nicht allein um archivarisch-wissenschaftliche Akribie und retrospektiven Sammlerehrgeiz, sondern um Möglichkeiten einer aktuellen Wiederbelebung des Folklore-Potentials, das eine Funktion haben könnte als Gegengewicht zu der von den Monopolen propagierten kommerziellen Popmusik. Inwieweit so etwas gelingen kann, ob Folklore nicht eher einen nostalgischen Surrogatcharakter annehmen muß, wäre allerdings noch manche Diskussion wert.

Noch eine kurze Bemerkung zu den „Bewertungszahlen", die ich bei der Beschreibung der einzelnen Titel verwende. Ich beschränke mich dabei auf Zahlen für „musikalische Bewertung" und „Repertoirewert". Bei dem vorliegenden Material scheint mir die Ziffernbewertung besonders problematisch. Fatal wäre es, die Stücke lediglich unter „kulinarischen" Gesichtspunkten zu beurteilen. Dennoch habe ich bei der „musikalischen Bewertung" nicht verzichtet auf das Moment des subjektiven Geschmacks: Musikalisch und textlich besonders Bizarres oder Aufmüpfiges rangiert höher als die pure Ehrwürdigkeit geschichtlicher Dokumente. Beim „Repertoirewert" wurde die Authentizität der „am Ort" gemachten Aufnahmen gegenüber der Studio-Präsentation durch professionelle oder halbprofessionelle Gruppen im allgemeinen bevorzugt. Das sind, zugegebenermaßen, ziemlich subjektive Kriterien. Schließlich noch der vielleicht nicht überflüssige Hinweis, daß auch Sympathie für eindeutig politische Lieder bei der Bewertung nicht ganz von „kulinarischen" Erwägungen getrennt wurde: Pietät konnte nicht alleinige Richtschnur sein. Die Klangqualität der Platten ist höchst unterschiedlich, doch wird man gerade hier auch kaum auf HiFi-Erlebnisse erpicht sein, zumal die unter oft schwierigen Umständen realisierten Aufnahmen vom musikalischen Material her in der Regel interessanter sind als die Studio-Einspielungen.

„Foliadas das Rias Baixas" (10/9) enthält Volksmusik aus der nordwestspanischen Landschaft Galicien, also den Provinzen La Coruña, Pontevedra, Lugo und Orense. Die traditionelle Musik dieses Gebietes unterscheidet sich sehr von der des kastilischen Hochlandes, erst recht von der andalusischen. Wichtigstes Volksinstrument ist hier die „Gaita Gallega", eine Form der Sackpfeife, bei der es frappierende tonliche „Unsauberkeiten" und überraschende Überblaseffekte gibt. Zur Begleitung dient meist dumpfer Trommelklang. Die Tänze und Gesänge werden immer wieder von brunftartig-jodelnden Schreien begleitet. Umwerfend ist ein terzenseliges Duett zweier alter Fischer. Von rührender Dürftigkeit ein Stück für Volksorchester. Das ästhetische Vergnügen, das von solcher Musik ausgeht, rührt wohl nicht nur von ihrer unzivilisierten „Reinheit", sondern von einem künstlerischen Impuls, der zweifelsfrei „von unten" her kommt, aus der ungebrochenen kollektiven Kreativität. Diese bedient sich nicht des „abgesunkenen" Materials der herrschenden Kultur, sondern schafft sich ihr eigenes Idiom. In dem Maße, in dem die Welt „urbanisiert" wird, sind solche Erscheinungen zum Verschwinden verurteilt. Es sei denn, sie würden zum Motor einer umfassenden gegen-kulturellen Bewegung. Daß das nicht ausgeschlossen ist, lehrte die auf Folklore rekurrierende Protestbewegung der sechziger Jahre – die ihrerseits freilich erfaßt wurde von der nahezu unausweichlichen Kommerzialisierung der Subkultur.

Der Sackpfeifenfamilie ist die zweite, „La Zampogna" (8/9) betitelte Albatros-Platte gewidmet. Geläufig sind die Dudelsack-Instrumente Nichtkennern eigentlich nur aus

der schottischen Folklore. Doch gibt es an vielen Punkten Europas Formen der Sackpfeife. Auf der iberischen Halbinsel kommt sie als „Gaita Gallega" in Galicien und als „Gralla" in Katalonien vor. In der Bretagne spielt sie als „Biniou" eine große Rolle. Die irischen „Uillean Pipes" (Union Pipes) entfernen sich vielleicht am meisten von dem scharfen, leicht schrillen Doppelrohrblatt-Charakter der übrigen europäischen Dudelsackarten. Die süditalienische Art heißt Zampogna, die istrisch-dalmatinische Piva. Aber auch auf dem Balkan und im nördlichen Afrika sind ähnliche Instrumente gebräuchlich. In Sardinien gibt es die Sonderform der „Launeddas". Die vorliegende Platte beschränkt sich auf Dokumentationen aus Irland, Schottland, Galicien und aus der Bretagne. Von den bretonischen Aufnahmen imponiert vor allem eine Tanzmelodie in kurioser Polyphonie bei liegender Baßnote. Übrigens ist das „Biniou" tonlich wesentlich reiner als die Gaita. Bei dem schottischen „Mackintosh Lament" vollführt die Melodiestimme „realistische" Schluchzer.

Drei von Roberto Leydi besorgte Anthologien italienischer Folklore bringen ebenfalls Aufnahmen mit noch lebendiger Volksmusik. „Italia Vol I" (8/10) zeigt Tanzmusik und religiöse Lieder, darunter auch typische Beispiele einer volksmusikalischen Adaptation ehemals „vornehmerer" Stücke, wie den in der Emilia verbreiteten „Valzer". Besonders reizvoll ist hier ein Titel aus Sardinien, in dem vier Männerstimmen a cappella eine Sackpfeifen-Imitation bieten. Vokale Instrumental-Imitationen haben gerade in der italienischen Folklore große Beliebtheit erlangt. Ein ebenfalls sardinisches „Miserere" zeigt, feierlich-getragen und zugleich schnarrend-nasal gesungen, ziemlich irrsinnige harmonische Wendungen.

Man kann in der italienischen Folklore, die vielfältiger ist als die der meisten anderen europäischen Länder, die abenteuerlichsten Entdeckungen machen. „Italia Vol. 2" (7/9) präsentiert meist langsame Strophenballaden elegisch-narrativen Charakters, aber auch lebhaft-theatralische „spettacoli popolari". „Italia Vol. 3" (8/9) führt neben lyrischen und satirischen Liedern auch Beispiele der kuriosen polyphonen Volksmusik Italiens vor, die in einigen Regionen der Apennin-Halbinsel zu finden ist; echt polyphon z. B. zwei Stücke aus Umbrien und Istrien. Ein Gesang aus der Lombardei mischt polyphone und homophone Charaktere; die Mittelstimmen werden meist parallel in Terzen und Sexten geführt, der Diskant setzt frei ein. Eine Platte enthält Beispiele des „Trallalero Genovese" (7/7), der traditionellen Gesänge ligurischer Dockarbeiter. Sie werden von einem halbprofessionellen Ensemble in Studio-Qualität dargeboten. Der Trallalero ist eine relativ kunstvolle Form des polyphonen Gesangs. Über einer meist ruhigen Baßgrundierung erheben sich die Linien des chorischen oder solistischen zweiten und des immer solistischen ersten Tenors; darüber schwebt der oft sehr exaltierte und verzierungsreiche Falsett-Diskant. Die Gesänge wirken meist schwermütig-schwärmerisch und pathetisch.

Der „Gruppo dell' almanacco popolare" (8/7) singt Lieder aus verschiedenen italienischen Landschaften, darunter ein venezianisches Männerduett, das fast als Modell bestimmter Verdischer Opernduette (Carlos/Posa) erscheint. Trotz Studio-Qualität wirken die Dar-

bietungen erfreulich unlackiert. Bei „Cittadini e Contadini" (7/7), einer Volksliedsammlung aus der Toskana, dominiert dagegen eine etwas schlagerhafte Interpretation, die auch in „illusionistischen" Zutaten zum Zuge kommt. Am interessantesten ist hier ein Streitlied zwischen einem Stadt- und einem Landbewohner mit ritornellartigen Instrumentaleinlagen.

„Il Calendario dei poveri" (8/8) sammelt halbgeistliche Volksgesänge, darunter ein karnevalistisches Nonsense-Lied. Von den Interpreten beeindruckt am meisten die harte, spröde Gesangsstimme der Sandra Mantovani. Sie gibt auch einige Titel der Balladenplatte „Servi, baroni e uomini" (6/6) wieder. Diese Stücke stammen aus dem Umkreis der schaurigen und sentimentalen Dienstbotenund Küchenpoesie. In ihnen spiegelt sich wohl am nachdrücklichsten die Klassenlage der Domestiken, die an die Sphäre der Herrschaften fixiert blieben und herrschaftliche „Schicksale" in travestierten Formen zum Inhalt ihrer Lieder machten.

„Living Folk" (8/8) dokumentiert englische und amerikanische Volksmusik, bemüht sich dabei um den Nachweis, daß die politischen Protestsongs an die Folklore unmittelbar anknüpften. So stehen hier neben traditionellen Stücken auch Neuschöpfungen politischen Inhalts, die vielfach die alte Country-Poesie unverändert übertragen. Die ironisch-aggressive „Hakenkreuz"-Ballade, Warnung vor neofaschistischen Tendenzen, erinnert sich aber auch deutlich der Tradition der kämpferischen Arbeiterlieder. Die Ausführenden, die „London Critics Group", bleiben dabei aber noch wesentlich sanfter als spätere Protestsong-Ensembles.

Eine der fesselndsten Veröffentlichungen ist das Doppelalbum „Gli Zingari" (9/10). Es ist ein Kompendium der Zigeunermusik. Freilich keine archäologische Anthologie, sondern Dokument einer nach wie vor lebendigen Tradition. Es handelt sich denn auch nicht um gesammelte und museal vereinzelte Stücke, sondern um Aufnahmen, die bei der alljährlichen Zigeunerwallfahrt in Les Saintes-Maries-de-la-Mer in der Camargue 1968 gemacht wurden. Mithin wurde ein authentisches Zigeunertreffen festgehalten. Die Musik ist entsprechend wenig „dicht", hat improvisatorisch-rhapsodischen Charakter. Ein Einzelsänger beginnt, andere fallen ein. In der Ferne hört man die Gesänge und Tänze anderer Gruppen. Der Zusammensetzung der Wallfahrer entsprechend herrschen Gitano-Klänge mit spanischem Kolorit vor; die mitteleuropäischen Zigeuner sind nur schwach vertreten. Auch die eigentümliche Liturgie der christianisierten Zigeuner ist auf der letzten Plattenseite eindrucksvoll festgehalten.

Während bei den bisher besprochenen Veröffentlichungen durchweg vorzügliche Textbeilagen anzutreffen waren, geben sich die vier Platten „Cantocronache" wesentlich karger; der Verzicht auf den Abdruck der Liedtexte ist hier um so bedauerlicher, als es sich fast durchweg um politische Stücke handelt, die natürlich in besonderem Maße inhaltsbezogen sind. „Cantocronache" ist ein Neologismus, wäre etwa mit „gesungener Bericht" zu übersetzen. Die Turiner Gruppe dieses Namens war repräsentativ für den italienischen Protestgesang der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre. In manchem wirkt das Engagement dieser Gruppe heute ein wenig überholt. Insbesondere dürfte das für den etwas naiv folkloristischen Ansatz gelten. Noch politisch eindeutige und aggressive Texte werden allzu glatt in wohlgerundete Liedformen integriert. Die Klangbearbeitung, oftmals mit raffinierten Hallwirkungen aufwartend, tut ein übriges, um den kämpferischen Impetus zu verhüllen.

„Cantocronache 1" (7/6) strebt die Aktualisierung traditioneller Volksballaden-Modelle an. Gelegentliche parodistische Wirkungen werden aus der Tradition der „satirischen" Volkslieder abgeleitet, scheinen aber auch vom Kabarett und von der Unterhaltungsszene her inspiriert. Manchmal wirkt die Trivialisierung von politischer Wirklichkeit im Sinne des „Kleinen Welttheaters" recht frisch und überzeugend als reflektierte Verzerrung, Verkarnevalisierung „seriöser" Inhalte, so im zirkushaft-turbulenten und frech ordinären „Nel mundo dei beati". In „Cantocronache 2" (6/5) wirkt die Sänftigung aktueller Konflikte im musikalischen Material noch auffälliger. „Cantocronache 3" (7/6) wird von dem Sänger Fausto Amadei allein bestritten und enthält vornehmlich Stücke aus der Spätzeit der Gruppe (bis 1963); Amadeis Gesangsstil sorgt für einen etwas schärferen polemischen Impetus, ähnelt ein bißchen dem des frühen Franz Josef Degenhardt. In „Cantocronache 4" (8/7) erklingen ältere Protestlieder, darunter auch einige aus dem 19. Jahrhundert. Die Wiedergabe unterstreicht den nostalgischen Zug dieser Wiederentdeckungen. Der aktuellen Wirksamkeit überlieferten Liedgutes sind offensichtlich Grenzen gesetzt.

Damit kommen wir zu den Sammlungen der „Canti della resistenza europea". Das erste Album dieses Titels (9/8) bringt jiddische, albanische, bulgarische, französische und deutsche Lieder vom Kampf gegen den Faschismus. Sie gehen ästhetisch von sehr unterschiedlichen Prämissen aus. So vertrauen die Titel von Eisler und Dessau keineswegs auf ein ungebrochen folkloristisches Idiom, und auch einige französische Befreiungslieder sind von der rhythmischen und melodischen Façon her alles andere als gemütlich. Unter den bulgarischen Stücken dagegen gibt es z. B. eine regelrechte Chorballade pathetisch-bombastischen Zuschnitts, die eine opernhafte Verherrlichung des Widerstandskampfes darstellt. Das zweite Album (8/7) zeigt, wie besonders die jugoslawischen Kampflieder einer völlig ungebrochenen Tradition überlieferten Männergesanges entspringen. Mit viel Gefühl und Schmalz wird hier Heimattreue und Volksverbundenheit demonstriert. Daß es sich bei allen Stücken um ehrwürdige Dokumente eines heroischen Widerstandes handelt, ist nicht zu leugnen. Doch weckt das Anhören solcher Lieder wohl eher sentimentale Erinnerungen als kämpferische Energien. Selbst die ungeschönte Stimme von Mikis Theodorakis bietet kein Rezept für eine zum Klassenkampf taugliche Musik.

Dennoch wird, wer sich über die politische Funktion von Musik Gedanken macht, auch an den überlieferten Arbeiter-, Volks- und Widerstandsgesängen nicht vorübergehen können. Es fragt sich nur, wie an diese Traditionen anzuknüpfen ist, ohne daß es bei Pietät und Sentimentalität bleibt. Die „Canti della Guerra di Spagna" (9/9) etwa können nicht verraten, wie heute eine bewußte und progressive Musik zu machen sei. Ernst Buschs zündendes Pathos und die Aufnahmen der demokratisch-sozialistischen „Vox de España" wirken gleichermaßen historisch. Zu lernen ist aus diesen Liedern gleichwohl, wie ältere Traditionen und neuere ästhetische Erkenntnisse agitatorisch zu verbinden sind. Die „Canti della Resistenza Spagnola" (9/8) zeigen zudem, daß im Untergrund des fast dreieinhalb Jahrzehnte lang von Franco beherrschten Spanien auch heute noch der Geist des Widerstandes wach ist: Der anonyme Sänger aus Madrid, der sechs der insgesamt sechzehn auf der Platte enthaltenen Stücke wiedergibt, ist ganz offensichtlich kein alter Mann, sondern ein junger Arbeitersänger. In Spanien sind die Resistencia-Gesänge nach wie vor eine gefährliche Waffe. Im liberaleren Italien wie auch in Mitteleuropa war die Wiederentdeckung der Arbeiterlieder der zwanziger und dreißiger Jahre eher dazu angetan, nach veränderten, aktuelleren und wirkungsvolleren Formen musikalischer Massenbeeinflussung zu suchen. Dabei hatte der Symbolcharakter von früheren Arbeiterliedern bis hin zur „Internationale" freilich die nicht zu unterschätzende Aufgabe einer eindeutigen Absage an die Unverbindlichkeit der „herrschenden Kultur".

Hans Klaus Jungheinrich

Folklore-Diskografie

„Foliadas das Rias Baixas", VPA 8111
„La Zampogna", VPA 8148
„Italia I", VPA 8082
„Italia Vol. 2", VPA 8088
„Italia Vol. 3", VPA 8126
„Il Trallalero Genovese", VPA 8164
„Gruppo dell'almanacco popolare", VPA 8089
„Il Calendario dei poveri", VPA 8144
„Servi, baroni e uomini", VPA 8090
„Cittadini e contadini", VPA 8135
„Living Folk", VPA 8093
„Gli Zingari", VPA L 2S/123 (Doppelalbum, 32.– DM)
„Cantocronache 1", VPA 8123
„Cantocronache 2", VPA 8124
„Cantocronache 3", VPA 8125
„Cantocronache 4", VPA 8133
„Canti della resistenza europea 1", VPA 8160
„Canti della resistenza europea 2", VPA 8161
„Canti della Guerra di Spagna", VPA 8128
„Canti della resistenza spagnola", VPA 8129
erschienen bei: Vedette Records, Milano
Preis pro LP: 22.– DM

für jeden dritten Kunden sollten Sie ROTICET disponieren denn . . .

Kunde 1 ist Imagekunde und bezahlt in der Regel den Namen mit

Kunde 2 ist nur preisbewußt, kauft daher oft zweifelhafte Qualität

Kunde 3 ist qualitäts- und preisbewußt, also typischer ROTICET-Kunde

. . . darum
ROTICET
hifi low noise
Tonbänder und
Compact Cassetten

Spitzenqualität zum Vernunftspreis

Wir senden Ihnen auf Anfrage gern ausführliches Informationsmaterial.



Generalvertrieb: H. von Wichmann Kom.-Ges. · 2 Hamburg 1 · Chilehaus B
Telegramme: Autorex · Telex: 02 - 161 387 hvwhd · Telefon: (04 11) 3 29 11

Ein neuer Typus von KONZERTEN

Zur Initiative des schwedischen »Institutet för Rikskonserter«

Das im Jahre 1968 in Schweden gegründete Institutet för Rikskonserter hat sich nicht nur die Förderung der musikalischen Kultur im allgemeinen zur Aufgabe gestellt, sondern auch den Versuch unternommen, neue Wege der Musik zu einem potentiellen Publikum zu finden. Es gehört zu den erklärten Zielen der Organisation, jene Menschen zu erreichen, die in den Kreislauf der musikalischen Kultur noch nicht eingeschlossen sind. In Zusammenarbeit mit Gewerkschaftsorganisationen, genossenschaftlichen Verbänden, kirchlichen Institutionen und politischen Organisationen wird der systematische Versuch unternommen, die bestehenden Barrieren zwischen der Musik und den Musikern einerseits und großen Bevölkerungsgruppen andererseits aus dem Wege zu schaffen.

Als geeignete Methode bot sich die Veranstaltung von nichtöffentlichen Konzerten an, die sich von den üblichen Konzerten in folgender Weise unterscheiden: Dieser neue Konzerttypus wendet sich an Gruppen oder Organisationen, die Veranstaltungen abhalten, welche anderen als musikalischen Zwekken dienen. Dabei wird nun die Musik planmäßig zu einem Bestandteil solcher Veranstaltungen gemacht. Auf diese Weise versucht man, die Musik auf neue Art in das gesellschaftliche Leben der Mitglieder von Gewerkschaften, politischen Organisationen und Vereinen zu integrieren.

Nichtöffentliche Konzerte dieser Art haben einen unmittelbareren, intimeren und persönlicheren Charakter als die herkömmlichen öffentlichen Konzerte. Die Programme sind in der Regel kürzer, und sie sind von erläuternden Bemerkungen durchsetzt, an denen sich die ausführenden Musiker beteiligen. Auf diese Weise kommt es im Rahmen der nichtöffentlichen Konzerte zu Gesprächen und Diskussionen. Die Tatsache, daß die Hörer einer relativ geschlossenen Gemeinschaft angehören, nimmt ihnen offenbar auch die Hemmung, Fragen zu stellen und sich am Gedankenaustausch über die dargebotene Musik zu beteiligen. Ein Merkmal dieser Veranstaltungen ist es, daß Werbung jeder Art für den Besuch einzelner Konzerte nicht gestattet ist und daß auch kein Eintrittsgeld erhoben wird. Das Institut sammelt die Bedarfsanmeldungen aller Organisationen in allen Regionen des Landes. Die bisherigen Erfahrungen gestatten es, den Bedarf solcher Veranstaltungen für die Jahre 1973 und 1974 zu schätzen. Es kann angenommen werden, daß in dieser Periode rund 6000 nichtöffentliche Konzerte veranstaltet werden.

Anforderungen an die Musiker

Die Künstler, die in diesen Konzerten auftreten, müssen neuen Anforderungen gerecht werden. Der Musiker sieht sich vor die Aufgabe gestellt, ein Publikum für sich zu gewinnen, das mit dem üblichen Konzertpublikum wenig Ähnlichkeit hat. Man verlangt von dem Musiker, daß er auch in der Lage sei, seinem Publikum sinnvolle Erläuterungen zu dem dargebotenen Werk, zur Werkgattung und zur musikhistorischen Stellung des Werkes zu geben. Es ist die erklärte Absicht der Organisatoren dieser Konzerte, den Hörern die Möglichkeit zu geben, Musik in einem umfassenderen gesellschaftlichen Zusammenhang zu verstehen.

Tradition und Experiment

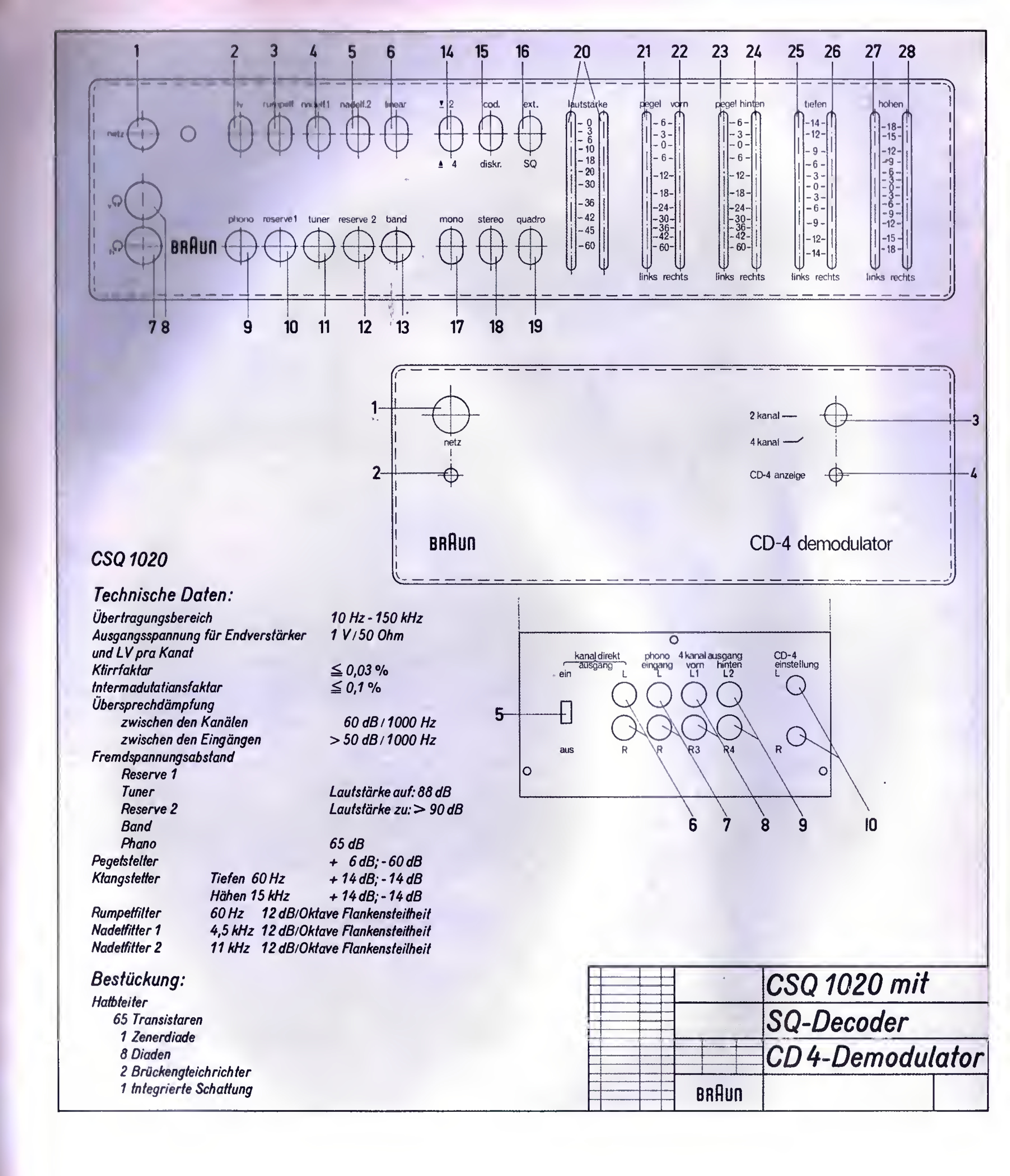
Traditionelle Musikprogramme haben in diesem Stadium noch eine dominierende Stellung. Elektronische Musik, experimentelle Produktionen der Avantgarde, Jazz und Pop schaffen sich nur langsam einen Platz in diesen Programmen. Das Institut vernachlässigt jedoch keineswegs die Pflicht, die Menschen an die Musik ihrer Zeit heranzuführen. Programmplanung ist dabei sehr eng mit musiksoziologischer Forschung verbunden. Es wurde beim Institut eine Beratungskommission gebildet, deren Aufgabe es ist, die künstlerische und soziale Funktion dieses neuen Konzerttypus laufend zu analysieren und aufgrund dieser Analyse Vorschläge für die Erweiterung und Erneuerung der Programme zu machen. Die wissenschaftliche Analyse erfolgt in breiterem Zusammenhang. Das Institut selbst ist das Ergebnis einer schon 1963 begonnenen soziologischen Studie, die mit der Empfehlung endete, ein derartiges Institut zu schaffen. Führend ist auf diesem Gebiete der Soziologe Göran Nylöf tätig, der schon 1967 eine Untersuchung über „Musikalische Gewohnheiten in Schweden" veröffentlicht hat. In den folgenden Jahren wurden an den Universitäten Stockholm und Uppsala auch Untersuchungen über die musikalischen Präferenzen der schwedischen Jugend und über die Rolle der Massenmedien veröffentlicht.

Wissenschaftliche Kontrolle

Ein neues kulturpolitisches Element ist auch darin zu erblicken, daß der Staat seine Aufgabe nicht darauf beschränkt, Geldmittel für diese Konzerte neuen Typs zur Verfügung zu stellen. Schon das Budgetgesetz 1970 verlangte ausdrücklich, daß über den Einsatz so verwendeter Mittel laufend Bericht zu erstatten ist und daß die neuen Konzertformen und deren Wirkung mit denen der traditionellen Konzerte zu vergleichen sind. Die Forschungsabteilung des Institutes hat mehr als 50 Konzerte neuen Typs und deren Publikum analysiert. Eine der bemerkenswertesten Schlußfolgerungen dieser Arbeit besteht darin, daß es keinen eindeutigen Zusammenhang gibt zwischen den in vorangegangenen Umfragen festgestellten musikalischen Präferenzen einerseits und der Bewertung der in den neuen Konzerten dargebotenen Musik andererseits. Es scheint daher klar zu sein, daß diese neuen Konzerte einen Beitrag dazu leisten können, die Einstellung der Menschen zur Musik zu ändern und von angeblich oder wirklich bestehenden Vorurteilen zu befreien.

Eine weitere beherzigenswerte Konsequenz ergibt sich aus dem Studium der Fassungsräume für Konzertveranstaltungen neuen Typs. Der herkömmliche Gedanke, daß eine Demokratisierung der musikalischen Kultur nur erzielt werden könne, indem man Konzertsäle mit möglichst großem Fassungsraum baut, scheint durch diese Untersuchungen zumindest erschüttert worden zu sein. Die Ergebnisse zeigen nämlich, daß die Wekkung musikalischer Interessen in größeren Sälen vor zahlreicherem Publikum weniger leicht fällt als in kleineren Veranstaltungen. Diese Lehre wird sicherlich auch bei der architektonischen Planung des Freizeitbereiches zu berücksichtigen sein.

K. Blaukopf



CSQ 1020

Technische Daten:

Übertragungsbereich		*10 Hz - 150 kHz*
Ausgangsspannung für Endverstärker und LV pro Kanal		*1 V / 50 Ohm*
Klirrfaktor		*≦ 0,03 %*
Intermodulationsfaktor		*≦ 0,1 %*
Übersprechdämpfung		
zwischen den Kanälen		*60 dB / 1000 Hz*
zwischen den Eingängen		*> 50 dB / 1000 Hz*
Fremdspannungsabstand		
Reserve 1		
Tuner		*Lautstärke auf: 88 dB*
Reserve 2		*Lautstärke zu: > 90 dB*
Band		
Phono		*65 dB*
Pegelsteller		*+ 6 dB; - 60 dB*
Klangsteller	*Tiefen 60 Hz*	*+ 14 dB; - 14 dB*
	Höhen 15 kHz	*+ 14 dB; - 14 dB*
Rumpelfilter	*60 Hz*	*12 dB/Oktave Flankensteilheit*
Nadelfilter 1	*4,5 kHz*	*12 dB/Oktave Flankensteilheit*
Nadelfilter 2	*11 kHz*	*12 dB/Oktave Flankensteilheit*

Bestückung:

Halbleiter
- *65 Transistoren*
- *1 Zenerdiode*
- *8 Dioden*
- *2 Brückengleichrichter*
- *1 Integrierte Schaltung*

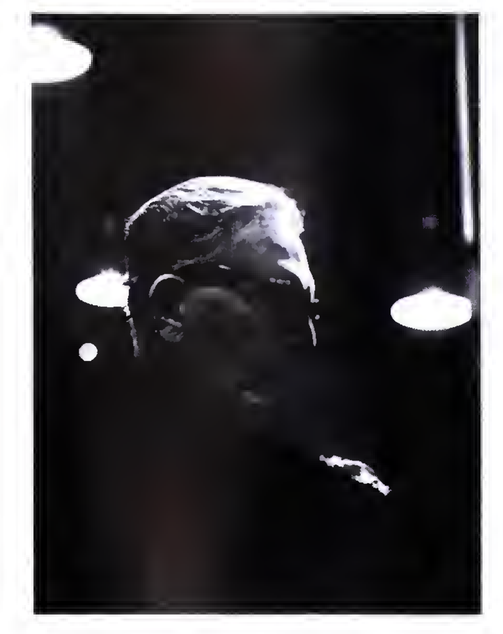
**Der neue CSQ 1020 HiFi-Quadro-Verstärker.
Denn technische Fortschritte
bleiben bei Braun
nicht in der Planung stecken.**

BRAUN



Apokalypse und strenges Glück

Zum Tode Otto Klemperers



Als Otto Klemperer am 7. Juli im Alter von 88 Jahren in Zürich starb, war er schon längst eine historische Figur. Thomas Mann hatte dem im 34. Kapitel seines Romans „Doktor Faustus" Rechnung getragen, als er die „Apokalypse" des fiktiven Tonsetzers Adrian Leverkühn knapp und bündig als „unter Klemperer" uraufgeführt bezeichnete. Dreißig Jahre später, nach einer konzertanten Aufführung von „Figaros Hochzeit" in der Londoner Royal Festival Hall, faßte ein deutscher Kritiker seinen Eindruck mit einem anderen Wort Thomas Manns zusammen, als er vom „strengen Glück" sprach. Bezieht man, in der Weise von Verständigungshypothesen, das Apokalyptische wie das strenge Glück auf Klemperers Vermittlung von Musik, so ist in der Tat ein Horizont umrissen, unter dem man Klemperer näher kommt. Dabei sind beide Momente in eins zu sehen, als Wechselbeziehung: denn die Offenbarung von Musik zielt bei Klemperer nicht auf das, was Nietzsche das „verkleinernde Glück" genannt hatte, das spießige „Fliegenglück und Summen um besonnte Fensterscheiben", sondern auf jene Wunschbilder des erfüllten Augenblicks, die Klemperer – mit den Worten seines Freundes Ernst Bloch gesprochen – zu einer Leitfigur der Grenzüberschreitung gemacht haben. Wenn die Offenbarung, die Apokalypse von Musik sich notwendigerweise von der Wirkung absetzt, Sentiment freizusetzen, dann wird Musik zu einem verschwiegenen Kondukt, werden Strenge und Tiefe im Grave greifbar. Was dem alten Klemperer oft genug tadelnd nachgesagt wurde, seine Über-Schwere und Über-Tiefe, wäre – wiederum mit einem Wort Ernst Blochs – zu verstehen als „ein Todesbewußtsein und Wunschbewußtsein vom Gegentod, das sich genuiner als irgendwo in Musik erstreckt", wenn Klemperer sie dirigiert. So wie der hünenhafte Mann in den letzten Lebensjahren – in Deutschland zuletzt zu erleben beim Bonner Beethoven-Fest 1970 – dem mehrfach von Krankheit gezeichneten Körper die Wahrheit der Utopie abtrotzte, so tat er es in der Musik – und tut es immer noch. Denn Klemperer ist für uns, dank seiner höchst lebendigen Beziehung zur Schallplatte, in die permanente Gegenwart versetzt, und die erlaubt es uns, die Wahrheit der Utopie an jenen Werken nachzuvollziehen, in denen Klemperer Musik zum Ineins von Apokalypse und strengem Glück zusammenfügte: Mozarts „Don Giovanni", „Figaro" und die späten Sinfonien, Beethovens „Missa Solemnis", „Fidelio" und die Sinfonien, Brahms' „Deutsches Requiem" und die Sinfonien – das sind musikalische Einweihungen in die Wahrheit der Utopie, die uns nicht nur für Klemperer stehen, sondern auch der Schallplatte etwas von jener Würde sichern, die allzu oft leichtfertig vermarktet wird.

Der am 14. Mai 1885 in Breslau geborene Klemperer war der letzte jener „großen alten Männer", jener Toscanini, Furtwängler, Schuricht, Walter, Scherchen, Ansermet, die als Vermittler von Musik die musikalische Landschaft der ersten zwei Drittel unseres Jahrhunderts einschneidend geprägt haben. Im nachhinein verliert Klemperers frühe Bekanntschaft mit Gustav Mahler die Züge geschichtlicher Zufälligkeit, offenbart sie sich als ein Signum für ein letztes Aufbäumen in der besten Tradition des Idealismus. Klemperer selbst hat einmal, als er sich – in bewußter Abgrenzung von Bruno Walter – als einen Anti-Moralisten bezeichnete, dieses Aufbäumen von selbstgefälliger Verniedlichung im Wort gereinigt. Als er 1927 für vier Jahre die Leitung der Berliner Kroll-Oper übernahm und mit der damaligen Avantgarde von Regisseuren (wie Fehling oder Gründgens) und bildenden Künstlern (wie Moholy-Nagy oder de Chirico) sich für die musikalische Avantgarde der Schoenberg, Strawinsky, Janáček, Hindemith oder Křenek einsetzte, bekam er bald jene Faschistenpfiffe zu hören, die ihn ins Exil und Deutschland in die Nacht treiben sollten. Das Exil war für ihn nicht nur der Gang ins Ausland, sondern auch – der alte Sinn des Wortes kam so zu schrecklicher Gegenwart – ins Elend: in Krankheit und Gebrechen. Nach seiner ersten Tumor-Operation, 1939, war der 1,98 Meter große Mann äußerlich gebrochen (partiell gelähmt), aber das Ineins von Krankheit und Überlebenswillen, von Todesbewußtsein und Wunschbewußtsein vom Gegentod ließ Klemperer nach dem Zweiten Weltkrieg in seinen vergleichsweise wenigen Konzerten und überaus zahlreichen Schallplattenaufnahmen zu jener Musikauffassung kommen, die auch über seinen Tod hinaus die Apokalypse von Musik wie deren strenges Glück in Gegenwärtigkeit überführt.

Ulrich Schreiber

Karel Ančerl †



Während einer Tournee durch Kanada ist Karel Ančerl, bis dahin der Chef des Toronto Symphony Orchestra, im Alter von 65 Jahren gestorben.

Der in dem südböhmischen Dorf Tucapy geborene Karel Ančerl studierte am Prager Konservatorium Violine, Dirigieren und Komposition und präsentierte zum Studienabschluß seine eigene „Sinfonietta". Damals dirigierte er zum erstenmal die Prager Tschechische Philharmonie. Danach kam er in die Schule Vačlav Talichs, einer der exponierten und überragenden Persönlichkeiten des tschechischen Musiklebens in jenen Jahren und bis nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Von den Bewohnern Südböhmens wird in der Tschechoslowakei gesagt, sie seien besonders meditativ veranlagt und charakterlich besonders fest und unbeugsam. Diese Charaktereigenschaften verbanden sich bei Ančerl mit außergewöhnlichen intellektuellen Qualitäten, die Hermann Scherchen auf den jungen Musiker aufmerksam werden ließen. Scherchen lud ihn nach München ein und machte ihn zum Assistenten und Mitarbeiter. Nach Prag zurückgekehrt, wurde Ančerl der musikalische Leiter des „Befreiten Theaters", einer avantgardistischen Szene, dirigierte aber auch ständig im Prager Rundfunk. Noch vor dem Krieg machte Ančerl sich einen Namen durch Gastkonzerte in Frankreich, Spanien, Italien und Österreich, aber die einschneidenden politischen Veränderungen nach 1939 machten alle Hoffnungen auf eine expansive Laufbahn zunichte. Nach dem Krieg wurde Ančerl Chef des Prager Rundfunk-Sinfonieorchesters sowie Dirigent am Theater des 5. Mai. 1950 wurde er zum Chefdirigenten der Tschechischen Philharmonie ernannt, ein Amt, das er achtzehn Jahre lang bekleidete.

Ein wichtiger Akzent seiner Tätigkeit lag in der Verbreiterung des Repertoires, nicht zuletzt durch die Einbeziehung moderner und zeitgenössischer Kompositionen.

Karel Ančerls Interpretation der Mahler-Sinfonien verzichtet auf alle modischen Anbiederungen und steht ganz im Verfolg des Komponierten. Wolf Rosenberg schrieb anläßlich der tschechischen Originalausgabe der ersten Sinfonie: „. . . In der minuziösen Einstudierung von Karel Ančerl wird wirklich einmal alles so gemacht, wie es die Partitur

Micro MR-711

Kein billiges Gerät, aber der preiswerteste MR-711, den Micro machen konnte. ❋

MICRO

MICRO

MR-711 · direct drive · das Profi-Gerät für Ihre Heimanlage in exklusivem »metalstyling« · MR-711 mit verwindungssteifem Alu-Gehäuse auf einem Alu-Rahmen · neueste Erkenntnisse der Elektroakustik wurden bei der Konstruktion eingesetzt

MR-711 · direkt getrieben mit elektronischer Drehzahlfeinregulierung · Kontrolle durch Präzisions-Drehspulmeßinstrument · superleicht zu betätigende Tipptasten · aufklappbares Ablagefach für Zubehör

Handgetriebener Tonkopf · bestückt mit dem empfohlenen CD-4-tüchtigen Abtastsystem MICRO M-7000/e · Zweitkopf wird mitgeliefert

Handgefertigter, doppelt gekröpfter Präzisions-Tonarm MICRO MA-202L mit hydraulischer Absenkung und reibungsloser Antiskating-Kompensation · Höhenjustierung möglich

Einbauplatine MD-700 mit der praktischen »oben-Bedienung«, kombinierbar mit dem Tonarm MICRO MA-202L

Auch der superleichte elektrostatische Kopfhörer MX-1 mit Batteriespeisung (!) ist eine Creation von MICRO · eigene Tonabnehmersysteme und viele Phonozubehöre ergänzen das Programm

❋ Sollte Ihnen HiFi-Spitzenklasse zu teuer sein – auf MICRO müssen Sie nicht verzichten!

MR-111

MR-211









Der Fachhändler berät Sie gern, er weiß, was er an MICRO hat!

Bitte besuchen Sie uns auf der Funkausstellung Berlin, HiFi-Halle 23, Stand Nr. 2314/15, Tel. 030/3018501

vorschreibt . . . Das Klangbild ist nirgends geglättet, vielmehr treu den Intentionen Mahlers mit allem Reichtum an Schattierungen und in der enormen Skala bis zu den Extremen etwa des ‚Vulgären' nachgezeichnet."
Was von Ančerls Mahler-Aufnahmen gesagt wurde, läßt sich auch auf die Werke Janáčeks übertragen: Die Sinfonietta beispielsweise, ein intentional infernalisch-wildes Stück, ist von niemandem so bruitistisch-expressiv musiziert worden wie von Ančerl, der auch die Sinfonische Dichtung „Taras Bulba" und die „Glagolitische Messe" aufgenommen hat.
Hingegen musiziert Ančerl seinen Landsmann Dvořák ohne jene Anflüge von elegisch-melancholischer Betulichkeit, die den Komponisten im Westen zu einer Art von Lieferanten für exotische Slawismen hat werden lassen; seine Aufnahme der sechsten und der neunten Sinfonie sind Exempla eines klassisch strengen Dvořák-Stils.

Diskografie Karel Ančerl

Alban Berg
Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels"; Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern
Josef Suk, Ivo Strauss, Violine; Zdenek Kozina, Klavier; Kammerharmonie Prag; Tschechische Philharmonie; Karel Ančerl, Libor Pesek, Dirigenten; Supraphon 80 500 MK (Grand Prix du Disque)

Johannes Brahms
Sinfonie Nr. 1 c-moll
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 223 KK

Sinfonie Nr. 2 D-dur
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 370 KK

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102; Tragische Ouvertüre d-moll op. 81
Josef Suk, Violine; André Navarra, Violoncello; Die Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 237 PK

Ludwig van Beethoven
Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 61

Max Bruch
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-moll op. 26

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64
Josef Suk, Violine; Tschechische Philharmonie. 2 x Supraphon 85 986 XCK

Antonín Dvořák
Sinfonie Nr. 6 D-dur op. 60
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 374 KK

Sinfonie Nr. 9 e-moll op. 95 „Aus der neuen Welt"
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 220 KK

Vier Konzertouvertüren:
In der Natur; Karneval; Othello; Mein Heim
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 555 KK

GEORGE SZELL/ CLEVELAND ORCHESTER MAßSTAB FÜR HÖCHSTE KLANGKULTUR



DVOŘÁK: **Die slawischen Tänze op. 46 und op. 72**
CBS 61 089 –
Sonderpreis DM 10,–



HAYDN: **Die frühen Londoner Sinfonien Nr. 93–98**
CBS 77 348 – Kassette mit 3 LPs Sonderpreis DM 39,–



MUSSORGSKY: **Bilder einer Ausstellung**

STRAWINSKY: **Der Feuervogel**

PROKOFIEFF: **Leutnant Kije-Suite op. 60**

KODALY: **Háry-János-Suite**
CBS 78 219 – 2 LPs Sonderpreis DM 29,–



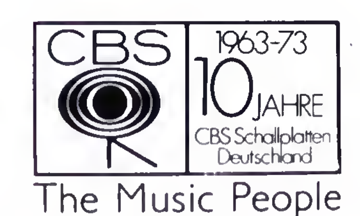
WOLFGANG AMADEUS MOZART: **Serenade Nr. 13 G-dur KV 525** (Eine kleine Nachtmusik)
Serenade Nr. 9 D-dur KV 320 (Posthornserenade)
Divertimento Nr. 2 D-dur KV 131
Konzert für Klarinette und Orchester A-dur KV 622
CBS 78 218 – 2 LPs Sonderpreis DM 29,–



RICHARD WAGNER: **Ouvertüren zu Rienzi, Der fliegende Holländer, Lohengrin** (Vorspiel zum 1. Akt), **Eine Faust-Ouvertüre, Die Meistersinger von Nürnberg** (Vorspiel zum 1. Akt)
Orchesterszenen aus „Der Ring des Nibelungen"
CBS 78 227 – 2 LPs Sonderpreis DM 29,–



Dieses Geschäft führt die aktuellen CBS-Klassik-Neuheiten.



The Music People

Konzert für Violine und Orchester a-moll op. 53; Romanze für Violine und Orchester op. 11
Josef Suk, Violine; Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 941 KK

Paul Hindemith
Konzert für Violine und Orchester (1939)

Karl Amadeus Hartmann
Concerto funèbre für Violine und Streichorchester
André Gertler, Violine; Tschechische Philharmonie. Supraphon 85 224 MK

Leos Janáček
Sinfonietta für Orchester op. 60; Taras Bulba – Rhapsodie für Orchester (nach einer ukrainischen Legende von Nikolai Gogol)
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 942 MK

Glagolitische Messe, Festliche Messe für Soli, Chor, Orchester und Orgel (in altslawischem Text)
Supraphon 80 369 MK

Edouard Lalo
Symphonie espagnole für Violine und Orchester d-moll op. 21

Maurice Ravel
Tzigane-Rhapsodie für Violine und Orchester
Ida Haendel, Violine; Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 518 ZK

Gustav Mahler
Sinfonie Nr. 1 D-dur; Sinfonie Nr. 9 D-dur
Tschechische Philharmonie. 3 x Supraphon 85 227 XK

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonie Nr. 36 C-dur KV 425 „Linzer"

Franz Schubert
Sinfonie Nr. 8 h-moll op. posth. D 759 „Unvollendete"
Staatskapelle Dresden, Münchner Philharmoniker; Karel Ančerl, Fritz Rieger, Dirigenten. Maritim 47 061 NK

Modest Mussorgskij
Bilder einer Ausstellung (Instrumentation: M. Ravel); Eine Nacht auf dem kahlen Berge (Instrumentation: N. Rimskij-Korssakow)
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 226 KK

Sergej Prokofieff
Alexander Nevsky; Kantate für Mezzosopran, Chor und Orchester op. 78 (in russischer Sprache)
Vera Soukupova, Mezzosopran; Chor und Orchester der Tschechischen Philharmonie. Dirigent: Karel Ančerl. Supraphon 80 741 PK (Preis der deutschen Schallplattenkritik)

Ottorino Respighi
Adagio con variazioni

Jaques Ibert
Concert pour violoncello et instruments à vent

Ernst Bloch
Schelomo; Hebräische Rhapsodie für Violoncello und großes Orchester
André Navarra, Violoncello; Kammerharmonie Prag; Tschechische Philharmonie; Karel Ančerl, Martin Turnovsky, Dirigenten. Supraphon 80 501 MK

Friedrich Smetana
Mein Vaterland (Zyklus sinfonischer Dichtungen)
Tschechische Philharmonie. 2 x Supraphon 80 187 XCK

Friedrich Smetana
Die Moldau; Ouvertüre, Furiant, Tanz der Komödianten aus „Die verkaufte Braut"

Antonin Dvořák
Slawische Tänze op. 46
Orchester des Nationaltheaters Prag; Tschechische Philharmonie; Karel Ančerl, Zdenek Chalabala, Karel Sejna, Dirigenten. Supraphon 85 638 ZK

Igor Strawinsky
Oedipus Rex (Gesamtaufnahme)
Chor und Orchester der Tschechischen Philharmonie. Supraphon 80 503 MR

Igor Strawinsky
Petruschka

Richard Strauss
Till Eulenspiegels lustige Streiche
Tschechische Philharmonie. Supraphon 80 376 KK

Igor Strawinsky
Symphonie de psaumes (Psalmensymphonie)

Arthur Honegger
Sinfonie Nr. 3 „Symphonie liturgique"
Chor und Orchester der Tschechischen Philharmonie; Karel Ančerl, Serge Baudo, Dirigenten. Supraphon 80 367 MK

Berühmte Opern-Ouvertüren I
Die verkaufte Braut; Der Freischutz, Die Macht des Schicksals; Die Zauberflöte, Wilhelm Tell; Lohengrin
Tschechische Philharmonie; Karel Ančerl, Zdenek Chalabala, Dirigenten. Supraphon 80 377 ZR

Berühmte Opern-Ouvertüren II
Die Hochzeit des Figaro; Oberon; Fürst Igor; Lohengrin (Vorspiel zum 1. Akt); Ouvertüre „Leonore" Nr. 3 C-dur op. 72a
Tschechische Philharmonie; Karel Ančerl, Karel Sejna, Dirigenten. Supraphon 80 378 ZR

Berühmte Ouvertüren der Romantik
Oberon; Die sizilianische Vesper; Die verkaufte Braut; Euryanthe; Die Macht des Schicksals; Vorspiel zum 3. Akt, „Lohengrin"; Vorspiel zum 1. Akt, „Lohengrin"; Der Barbier von Bagdad; Der Freischütz; Fürst Igor; Ein Leben für den Zaren
Tschechische Philharmonie; Karel Ančerl, Zdenek Chalabala, Bohumil Gregor, Karel Sejna, Rudolf Vasata, Dirigenten. 2 x Supraphon 86 250 XCR

Berühmte Ouvertüren der Klassik
Iphigenie in Aulis; Die Zauberflöte; Tancred; Der Schauspieldirektor; Coriolan-Ouvertüre c-moll op: 62; Ouvertüren zu: Wilhelm Tell; Figaros Hochzeit; „Leonore" Nr. 3 C-dur op. 72a; Cosi fan tutte; Egmont; f-moll op. 84; Semiramis
Tschechische Philharmonie; Bohumil Gregor, Paul Kletzki, Bohumil Liska, Karel Sejna, Karel Ančerl, Dirigenten. 2 x Supraphon 86 247 XCR

Jiri Travinček +



geb. am 10. 12. 1925 in Troppau, Mähren, Abitur in Prerau, Konservatorium in Brünn, bei Prof. Josef Jedlicka, dem ehemaligen Mitglied des mährischen Quartetts.
1952 absolvierte er die Musikakademie bei Prof. Fr. Kudlaček, Gründer desselben Quartetts, gründete dann das Janáček-Quartett und wirkte dort als Primarius. Das erste Quartett gab Travínček mit seinem Quartett 1947. 1955 begann der große Auftritt: das Janáček-Quartett bereiste alle Kontinente der Welt.
Seit 1954 spielte das Janáček-Quartett auswendig. Zum Repertoire gehörten Standardwerke, aber auch einige zeitgenössische Werke fanden den Eingang. Das Janáček-Quartett produzierte bei Supraphon und bei westlichen Firmen zahlreiche Schallplatten. Travínček trat gelegentlich auch mit Erfolg als Solist hervor. So spielte er beispielsweise das Violinkonzert von Beethoven.

Trompeter, Humorist, Jazzschöpfer – Eine Louis Armstrong-Biographie

Max Jones/John Chilton „Die Louis Armstrong Story" 1900–1971, Deutsch von Karl Ludwig Nicol, Großformat, 256 Seiten, 183 Fotos, DM 29.50, Herder-Verlag, Freiburg

Seine Eltern waren Analphabeten, seine Mutter wahrscheinlich, seine erste Frau mit Sicherheit Prostituierte, er saß als Marihuanaraucher zehn Tage im Gefängnis, und seine Liebe zu Abführmitteln war so grenzenlos, daß er sich einmal auf der Toilette sitzend (lange vor Frank Zappa!) fotografieren ließ. Das sind einige Überraschungen aus der Louis Armstrong Biographie, die die beiden englischen Jazzkritiker Max Jones und John Chilton verfaßt haben. Im übrigen ist das Buch aber alles andere als eine „Enthüllungschronik", vielmehr eine gewissenhaft recherchierte, sachlich und sorgfältig gearbeitete Lebensgeschichte. Über die Vita als solche gibt es wenig Neues zu berichten; nach dem Ruhm – und er kam schnell, bereits 1932 war er weltbekannt – bestand sein Leben im wesentlichen nur noch aus der Vervollkommnung und der Reproduktion der schöpferischen Jahre, also aus Schallplattenbespielen, Konzerte geben, Reisen, Filmen und Fernsehauftritten.

Neu ist das, was man über den Menschen Armstrong erfährt. Durch zahlreiche Briefe, Zitate und persönliche Äußerungen bekommt man eine tiefere Einsicht in die eigenartige Mischung von Naivität und Mutterwitz, die ihn kennzeichnete. Was sein Entwicklungsgang betrifft, so war er das Musterbeispiel des aus dem Slum kommenden Stars. In seiner Jugend überwiegend umgeben von Pistolenhelden, Zuhältern, Rauschgifthändlern und zwielichtigen Musikagenten, ging er seinen Weg gradlinig zu Ende und blieb als Mensch und Musiker integer. Die Autoren, Jazz- und Armstrongfans von Beginn an, stufen ihr Idol verständlicherweise hoch ein: Genie, innerhalb und außerhalb des Jazz, ist das mindeste was sie ihm zubilligen. Verständlich, da Armstrongs liebenswerte Art offensichtlich unwiderstehlich war. Endgültig Schluß gemacht wird mit der Legende, Armstrong sei durch Erfolg und Popularität vom „reinen" Jazz abgekommen und während der großen Welttourneen durch kommerzielle Zugeständnisse zum Clown geworden. Wahr ist, daß er bereits 1924, also Jahre vor den klassischen Hotjazz-Einspielungen, durch Gesangs- und Showeinlagen seine Beliebtheit beim Publikum steigerte. Der Spaßmacher gehörte also von Anfang an untrennbar zum Improvisator und Musiker, als der er zunächst nur ernstgenommen wurde. Eine Charaktereigenschaft, die er mit den meisten stilprägenden Künstlern teilt, ist die Ich-Bezogenheit: die Auseinandersetzung mit anderen Stilen und Musikern fand nicht statt, zu Hause hörte er hauptsächlich eigene Musik von Bändern und Platten.

Armstrongs Hinweis, wie wichtig ihm immer der „beat", also ein metronomisch streng durchgeschlagener, starker, swingender Jazzrhythmus, gewesen sei, soll hier noch einmal hervorgehoben werden, weil bei der Pop-Generation teilweise der Eindruck besteht, „beat" gebe es erst seit den Beatles. Den Beat als Grundschlag des Jazzrhythmus gibt es seit der Existenz des Jazz, also seit etwa 1915. Von der Rockmusik wurde er lediglich übernommen und elektronisch verändert.

In den Lebenslauf eingeflochten ist Armstrongs Beziehung zu Frauen. Es versteht sich, daß über seine vier Ehen entsprechend informiert wird. Nr. 1, Daisy, konnte weder lesen noch schreiben, sondern interessierte sich hauptsächlich für Liebesspiele und Trinken. Lil Hardin, die zweite Frau, war seine große Förderin. Selbst Musikerin, gab sie ihm den Anstoß zu Selbständigkeit und Selbstverwirklichung. Alpha Smith (1938 bis 1942) zog es wieder mehr zur Eleganz und Nachtleben, während dann ab 1942 mit der ehemaligen Tänzerin Lucille Solidität und Beständigkeit in sein Eheleben einkehrten. Lucille lernte es, mit der Trompete zu leben und trat bescheiden in den Hintergrund, wodurch sie ihm zu einer umso größeren Hilfe wurde.

Leider müssen an dem Buch der spröde Stil und die schlechte Übersetzung beanstandet werden. „Im Kern seines Genies liegt die Nähe des gesanglichen Elements zum Instrumentalspiel" – so holpriges Deutsch findet sich oft. Musikerslang wie „to have a ball", deutsch etwa in der Bedeutung „sich schaffen", wird mit „einen Ball haben" übersetzt. Hingegen läßt die Bebilderung mit allem, was nur annähernd sich im Dunstkreis des Trompetenkönigs aufgehalten hat, keinen Wunsch offen: die 183 Abbildungen sind das bislang mit Abstand reichhaltigste Material zum Thema.

Herbert Lindenberger

Schallplatten
kritisch besprochen

Rezensenten

Alfred Beaujean (A.B.)
Kurt Blaukopf (K.Bl.)
Christoph Borek (C.B.)
Karl Breh (Br.)
Jacques Delalande (J.D.)
Ulrich Dibelius (U.D.)
Jürgen Dohm (Do.)
Hans Klaus Jungheinrich (H.K.J.)
Gerhard R. Koch (G.R.K.)
Horst Koegler (oe)
Herbert Lindenberger (Li.)
Dieter Rexroth (Rx)
Wolf Rosenberg (W.R.)
Horst Schade (Scha.)
Ulrich Schreiber (U.Sch.)
Werner Simon (W.S.)
David Starke (D.S.)
Diether Steppuhn (D.St.)

Eingetroffene Schallplatten

BASF-MPS

Volker Kriegel: Lift. Stan Sulzmann; Zbigniew Seifert; John Taylor; Eberhard Weber; Cees See; John Marshall. 21 21 753-1

Swinging On A Star; Swinging On A Star; I Left My Heart; Twillight-Time; Sweet Lorrain; You Make Me Feel So Young u. a.; Das Tele-Top-Orchester des SWF, Rolf Hans Müller. 10 20 084-1

Jochen Steffen & Kuddl Schnööf: Vonnie Privatheit; Vonnie heilichsen Gütä; Vonnie Töchters; Vonnie Gesellschaftspolletik; Vonnen Nulltarif; u. a. 20 21 789-2

Relaxing Time. Harald Banter's Soft Sound; Mäcky Schäning; Alfred Sallmon; Manfred Geiss; Thomas Fest; Peter Grützner; Robby Schmitz; u. a. 20 21 768-2

Bellaphon

Chruck Berry's Golden Decade Vol. 2. Carol; You Never Can Tell; No Money Down; Together We Will Always Be u. a. BLST 6548

Lionel Hampton And The Just Jazz All Stars. Charlie Shavers; Willie Smith; Corky Corcoran; Milt Buckner; Skam Stewart; Jackie Mills; Lee Young. Bl 1564

The Elmo Hope Memorial Album. It's A Lovely Day Today; All The Things You Are; Quit It; Lucky Strike; u. a. BJS 40150

Lighthous „Live". Skip Prokop; Paul Hoffert; Ralph Cole; Bob McBride; Don Dinovo; Richard Armin; Louis Yacknin; Larry Smith; Howard Shore; John Naslen. BLST 6544

The Blue Ridge Rangers. Blue Ridge Mountain Blues; Somewhere Listening; You're The Reason; u. a. BLPS 19148

Sony Boy Williamson: This Is My Story; Don't Start Me To Talkin; Cross My Heart; Ninety-Nine; Down Child; u. a. BLST 6542

Small World. Impressionen Of My Country; Foothill Patrol; Another Dream; Concerto De Aranjuez; People; u. a. Gabor Szabo. BLPS 19151

CBS

Miles Davis In Concert. Michael Henderson; Reggie Lucas; Serik Lawson; Al Foster; Mtume Balakrishna; Badal Roy; Carlos Garnett. S 68222

16 Cab Calloway Classics. Chu Berry; Cozy Cole; Dizzy Gillespie; Tyree Glenn; Milt Hinton; Holton Jefferson; Jonah Jones. 62950

Das George-Gershwin-Album: Klavierkonzert; Rhapsody in Blue; Ein Amerikaner in Paris; Porgy and Bess. Philippe Entremont; Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy. 78214

The New York Scene In The 40's. Cootie Williams; Dizzy Gillespie; Claude Thornhill; Chubby Jackson; Sarah Vaughan. 65392

„Paris 1945". Django Reinhardt with the American All Stars. 63052

Luis Russell And His Orchestra. Jersey Lightning; Feeling The Spirit; Boctor Blues; Saratoga Shout; Song Of The Swanee; u. a. 63721

Fats Waller. The Rhythmakers; The Little Chocolate Dandies; Red McKenzie And His Mound City Blue Blowers; Ted Lewis And His Band; Jack Teagarden And His Orchestra. 63366

Young Lester Young. Jones Smith; Incorporated; Jerry Kruger; Count Basie's Kansas City Seven; Benny Goodman's Carnegie Hall Jazz Concert. 65384

DGG

J. S. Bach: Partita Nr. 2 d-moll; Suite Nr. 3 h-moll; Partita A-dur. Nicanor Zabaleta, Harfe. 2530333

Beethoven: Sonate für Klavier und Violine A-dur op. 47 (Kreutzer-Sonate) – Béla Bartók: Sonate für Violine solo. Joshua Epstein, Violine; Jean-Claude Vanden Eynden, Piano. 2555009

ECM

Crystal Silence. Chick Corea, Piano; Gary Burton, Vibes. 1024 ST

Electrola

● Bizet: Carmen. Grace Bumbry; Mirella Freni; Jon Vickers; Kostas Paskalis; Choeurs et Orchestre du Théâtre National de L'opéra Paris; Rafael Frühbeck de Burgos. 1C 063-02185
(Stereo, 7, 8, 10, 10, Rez. H. 3/71, 23,– DM)

Die neue Wiener Schule. Schönberg – Berg – Webern. 1C 181-28369/71

● Grundig demonstriert Quadrofonie. Vorspiel zu Carmen; Mascara Negra; Weiße Rosen aus Athen; Medley: Wer hat mein Lied so zerstört; u. a.
(SQ-Quadrofon, 10, 10, gute Quadro-Vorführplatte mit Beispielen aus dem E- und U-Repertoire der Electrola und gesprochenem Einführungskommentar, natürlich ganz auf Grundig abgestellt)

Finnlevy

Aarre Merikanto: Juha. Matti Lehtinen; Raili Kostia; Hendrik Krumm; Taru Valjakka; Ulf Söderblom. SFX 1-3

Fono

The Avant Garde String Quartett In The USA. Earle Brown – John Cage – George Crumb – Jacob Druckman – Morton Feldman – Lejaren Hiller – Leon Kirchner – Christian Wolff – Stefan Wolpe. SVBX 5306

Howard Hanson: Symphony Nr. 6 – Virgil Thomson: Louisiana Story. Siegfried Landau, Leitung. TV-S 34534

Hans Schaueble: Concerto For Piano And String Orchestra op. 50; Music For Clarinet And String Orchestra op. 46. Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim; Alois Springer, Leitung. TV-S 34513

Songs and Dances of John Dowland. Hugues Cuenod, Tenor; Joel Cohen, Laute; Christiane Jaccottet, Virginal. TV-S 34510

Metronome

Papa Bue's Viking Jazzband With Wingy Manone & Edmond Hall. Corrine Blues; When It's Sleepy Time Down South; Wingy's Travelling Blues; u. a. 671192

Edmond Hall Quartet. The World Is Waiting For The Sunrise; As Long As I Live; New Orleans; Everybody Loves My Baby; Rose Room; u. a. 671190

Paul Gonsalves And His All Stars. Williams Cat Anderson; Norris Turney; Prince Woodyard; Joe Benjamin; Art Taylor. 521149

Nipso. Honeysuckle Rose; No Can Do; Deep Purble; Gerry's Love; Gina; Texas Train; Sweet Georgia Brown; Tic-Tac; Limehouse Blues; Lazy Thing. Nipso Brantner und sein Orchester. MLP 15469

Phonogram

W. A. Mozart: Die Gärtnerin aus Liebe. Donath; Norman; Troyanos; Hollweg; Prey; Unger; Cotrubas; Chor und Orchester des Norddeutschen Rundfunks; Hans Schmidt-Isserstedt, Leitung. 6703039

Wagner: Der Ring des Nibelungen. Theo Adam; Kurt Böhme; Annelies Burmeister; Sona Cervena; Helga Dernesch; Ludmilla Dvorakova; Hermin Esser u. a.; Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Karl Böhm, Leitung. 6747037

RBM

Alex Blin spielt zeitgenössische polnische Klaviermusik. Witold Lutoslawski – Jan Ekier – Roman Maciejewski – Kazimierz Serocki – Zbigniew Rudzinski – u. a. 3022

Teldec

Belafonte Live Now. Letta Mbulu; Ella Mitchell; The Howard Roberts Chorale. SR 6077/1-2

Berio: Recital (For Cathy). Cathy Berberian; The London Sinfonietta; Luciano Berio. SER 5665

George Lewis And His New Orleans All Stars Live In Concert. King Of New Orleans. TS 3215/1-2

Louis At The Crescendo. When It's Sleepy Time Down South; Jeepers Creepers; Tin Roof Blues; My Bucket's Got A Hole In It; Rose Room; u. a. COPS 6287/1-2 (D)

Margaret Price singt Mozart-Arien. Parto, parto; Deh vieni; Dove sono; Martern aller Arten; u. a. English Chamber Orchestra; James Lockhart, Leitung. LSC 3350

Puccini: Manon Lescaut; Licia Albanese; Jussi Björling; Robert Merrill; Franco Calabrese; Mario Carlin; Enrico Campi; Anna Maria Rota. VIC 6027/1-2

Puccini: Tosca. Zinka Milanov; Jussi Björling; Leonard Warren; Leonardo Monreale; Fernando Corena; Mario Carlin; Nestore Catalani; Vincenzo Preziosa; Giovanni Bianchini. VICS 6000/1-2

Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 1; Sinfonie Nr. 9. SXL 6563

● Swing Happy. Klaus Wunderlich und Hubert Deuringer spielen Swinging Evergreens. Jeepers-Creepers; Lullaby of Birdland; Mit 'nem Kuß vor der Haustür fing's an; u. a. TS 3203/1-2
(Stereo 9, 10, flotte Unterhaltung, 22,– DM)

Bruno Walter Society and Sound Archive

Bruno Walter In Romantic Repertory. Mendelssohn-Bartholdy: Concerto For Violin And Orchestra – Schumann: Symphony No. 1 In B Flat. BWS-716

Bruno Walter Conducting The Symphony Of The Air: Beethoven: Symphony No. 3 In E Flat Major, „Eroica". Bruno Walter Conducting The Berlin Philharmonic Orchestra: Beethoven: „Egmont" Ouverture. BWS-1010 B

Serge Koussevitzky in Performance; Rachmaninoff – Scriabin – Prokofieff – Ravel. SID 711

Artur Schnabel plays Mozart Piano Concertos; Concerto Nr. 22 in E-flat; Concerto Nr. 23 in A, K. 488. BWS 717

Strauss dirigiert Strauss. Also sprach Zarathustra; Till Eulenspiegel; Don Juan; Ein Heldenleben; Tod und Verklärung; Bürger als Edelmann. SID-710 A

The Art Of Joseph Szigeti. Ernest Bloch: Concerto For Violin & Orchestra. BWS 715

Bei allen Rezensionen, die mit diesem Zeichen versehen sind, handelt es sich um quadrofonisch aufgenommene Schallplatten.

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0–10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.
Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche Richtpreise.

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellen.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

Symphonische Musik

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonien 36 bis 48

Philharmonia Hungarica, Anton Doratl, Dirigent

Decca SHD 25076-D/1-6	59,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Diese vierte Kassette im Rahmen der Gesamtedition des Haydnschen Sinfonieschaffens bringt Werke, die zwischen 1761 und 1773 entstanden sind. An der Numerierung, die der Chronologie vielfach widerspricht, wird man wohl nichts ändern können, ohne noch größere Verwirrung zu stiften, und so ist dies keineswegs eine Gruppe, die einen allmählichen Entwicklungsgang widerspiegelt; Nr. 36 und 37 stehen eigentlich am Anfang des sinfonischen Schaffens, sind zur gleichen Zeit wie etwa Nr. 3 entstanden (und viel früher als beispielsweise Nr. 26), während man bei Nr. 39 mittendrin ist in Haydns durch außergewöhnliche Experimentierlust und eine Komponierweise, die ständig mit Überraschungen aufwertet, gekennzeichnete Schaffensperiode. Immerhin bilden dann die zwischen 1768 und 1773 entstandenen Sinfonien 41 bis 48 einen einheitlichen Block, in dem kein einziger Satz zu finden wäre, der aus dem Rahmen fiele, der nicht schon allein wegen der Fülle von kompositorischen Ideen und originellen Einfällen faszinieren würde: eine wahre Fundgrube für jeden, der bereit ist, bei Musik mitzudenken und sich nicht mit dem sensuellen Eindruck zu begnügen, und zugleich auch Anlaß, die Armseligkeit unseres Konzertbetriebes zu ermessen, der meint, ohne all diese Stücke auskommen zu können.
Die Einspielung unter Dorati hat den enormen Vorzug, daß sie dem Hörer hilft, die Reichtümer der Musik aufzuspüren. Gewisse Einwände, die anläßlich der bereits publizierten Kassetten zu machen waren (s. Heft 7/71, 12/71, 12/72), treffen hier in geringerem Maße zu; Dorati ist es gelungen, die Qualität des Orchesters noch zu steigern, wenn auch hier und da Schwächen bei den Bläsern noch weiterhin zu beobachten sind, und bemängelte Alfred Beaujean bei der Kassette mit den Sinfonien 82 bis 92, daß zuweilen die Ecksätze »temperamentmäßig überdreht« sind, so läßt sich hier allenfalls die gleiche Tendenz beobachten, ohne daß jedoch Schwung und Impetus des Musizierens die Transparenz der musikalischen Vorgänge beeinträchtigen würde. Eher wäre bei einigen Menuett-Sätzen, etwa in 43 oder 48, sogar ein Zuwenig an Temperament festzustellen, so daß in diesen Fällen die Musik in die Nähe des „gemütlichen" gerät, während sonst gerade Doratis Stärke darin liegt, daß er jeweils die unterschiedlichen Charaktere, die Haydn aus dem höfisch-gezierten Tanzsatz – wie auch aus derb-ländlerischem – entwickelt hat, prägnant nachzeichnet und Kontraste oder Verflechtungen zwischen Menuett und Trio deutlich merkiert.
Was das Aufnahmetechnische betrifft, so sind die Bläser leider nur dort mit den Streichern ausbalanciert, wo sie am „thematischen" Geschehen teilnehmen; hingegen wirken vor allem die Hörner unterbelichtet, wenn es darum gehen müßte, ihre koloristische Funktion hervorzuheben.
(Lenco L 70, Ortofon S 15 TE, Telewatt VS 71)
W. R.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

a) Sinfonie Nr. 8 F-dur

b) Sinfonie Nr. 9 d-moll

Sheila Armstrong, Sopran; Anna Reynolds, Alt; Robert Tear, Tenor; John Shirley-Quirk, Baß; London Symphony Orchestra and Chorus; Carlo Maria Giulini, Dirigent

EMI C 191-02366/7	34,– DM	
	a)	b)
Interpretation:	9	7
Repertoirewert:	7	3
Aufnahme-, Klangqualität:	9	8
Oberfläche:	9	9

Schon wieder eine Neunte ... Das bekümmert sogar einen Mann der Plattenindustrie, nämlich Dr. Michele Corradi von der EMI Italiana, der in einem Interview mit Giulini recht unverblümt die Frage nach Grund bzw. Zweck dieser Aufnahme stellte: „Liegt der Grund im Kommerziellen? Oder glauben Sie, daß Sie in diesem Zusammenhang eine neue Aussage machen können?" Giulini hingegen möchte nicht der einzige unter den Dirigenten sein, der keine Neunte aufnimmt, was man ihm nachfühlen kann, aber seine Antwort ist dennoch nicht sehr aufschlußreich: „Ich bin, so darf ich wohl sagen, im Laufe meines Lebens und meiner Tätigkeit zu einer ganz bestimmten Konzeption gekommen, einer klaren Vorstellung dessen, was ich durch die Musik ausdrücken möchte, in diesem Fall durch die beiden Beethoven-Sinfonien. Abgesehen davon, kann man nicht einfach aufhören, Beethovens Neunte aufzunehmen, nur weil schon eine Reihe von Aufnahmen dieses Werks vorhanden ist. Sehen Sie, ich habe die Sinfonie in d-moll, die Neunte, häufig im Konzertsaal aufgeführt, und ich fühle mich wirklich gerüstet, sie für die Schallplatte aufzunehmen. Aber ich gehe an diese beiden Werke ganz gewiß nicht mit irgendwelchen polemischen oder revolutionären Ideen heran. Es ist lediglich mein Bestreben, das Bestmögliche zu erreichen."
Was möchte Giulini „durch die Musik ausdrükken"? Davon gibt weder das (im Beiheft der Kassette abgedruckte) Interview noch auch die Einspielung der beiden Beethoven-Sinfonien Auskunft; vielleicht will er auch nur seine Stellungnahme gegen „polemische oder revolutionäre Ideen" ausdrücken. Damit reiht er sich brav unter seine heutigen Kollegen ein, die auch keine „neue Aussage" parat haben. (Kein Wunder, daß Ulrich Schreiber im Schallplatten-Jahrbuch, Rubrik Beethoven-Sinfonien, mehr über Kleiber, Toscanini, Monteux, Scherchen, Furtwängler etc. spricht als über die „Stereo"-Dirigenten, daß er vorwiegend ältere Mono-Aufnahmen empfiehlt.) Von einer Konzeption ist bei Giulini, zumindest im Fall der Neunten, kaum etwas zu spüren. Der erste Satz verläuft indifferent, fast spannungslos, so als ob nur Wert darauf gelegt wurde, daß die Noten korrekt übers Mikrofon gelangen; fast könnte man vermuten, eine „polemische" Absicht, gerichtet gegen jene, die sich allzusehr bei dieser Musik engagieren oder allzuviel hineindeuten, habe dahinter gestanden, aber wenn Distanziertheit in Gleichgültigkeit umschlägt, verliert sie ihren Sinn. Auch ist nicht einzusehen, warum Giulini ein derartig übertrieben schleppendes Tempo wählt. (Bei Furtwängler war zumindest eine, wenn auch anfechtbare, Idee erkennbar.) Daß Giulini auch die Adagio-Teile des dritten Satzes zu langsam nimmt, überrascht bei einem Dirigenten, der doch sonst viel Sinn für die richtige, d.h. der metrischen Struktur adäquate, Tempi bewiesen hat. Hier verläßt er sich auf eine ebenso gängige wie schlechte Praxis, die das „molto adagio" auf die Viertel, statt die Halbe bezieht, wodurch Hebungen zu Senkungen werden und das Ganze an Kohärenz verliert. Weitaus besser gelingt das Scherzo, bei dem Giulini eine gute Mitte zwischen eleganter Glätte und übertriebener „Dämonik" hält und die Trio-Teile sorgfältig in den Bewegungscharakter des Ganzen integriert; und beim Finale scheint ihn das hinzukommende Wort beflügelt zu haben: hier beginnt die Musik zu atmen, hier hat sie die nötige innere Dynamik; der Satz ist straff aufgebaut, verliert auch bei Stauungen nicht an Intensität. Unterstützt wird Giulini von einem ausgeglichenen Solisten-Quartett, das zwar keine exorbitanten Leistungen zu bieten hat, aber doch den Besetzungen anderer Einspielungen der Neunten überlegen sein dürfte; besonders erfreulich, daß man das Baßsolo einmal nicht in dickem, salbungsvollem Ton vorgetragen hört. (Chor und Solisten sind freilich wieder einmal zu „direkt" aufgenommen; ist es immer noch nicht möglich, eine vernünftige Balance zwischen Instrumental- und Vokalpart zu erreichen?)
Bei der Achten wirkt Giulini durchweg überzeugender. Er arbeitet die instrumentalen Finessen der Partitur heraus, er macht ihren Reichtum an motivisch-thematischen Entwicklungen deutlich, er spürt ihren Humor auf (den er nicht mit Frohsinn verwechselt); die Zeitmaße sind präzis auf den Charakter der einzelnen Sätze wie auch auf deren Relationen abgestimmt. Im ganzen eine Wiedergabe von großer Spontaneität – ohne daß doch blindlings drauflos musiziert würde – mit schönen Akzentuierungen im Kopfsatz und starkem rhythmischen Impetus im Finale. Auch sie wirft kaum ein neues Licht auf Beethoven, aber „das Bestreben, das Bestmögliche zu erreichen," scheint im Falle der Achten von mehr Erfolg begleitet.
(Lenco L 70, Ortofon S 15, Telewatt VS 71) W. R.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Fidelio-Ouvertüre

Johannes Brahms (1833–1897)

Tragische Ouvertüre d-moll op. 81

Richard Wagner (1813–1883)

Tristan und Isolde – Vorspiel zum ersten Akt (a); Die Meistersinger von Nürnberg – Vorspiel zum 1. Akt (b)

Berliner Philharmoniker (a); Staatskapelle Dresden (b); Herbert von Karajan, Dirigent

Electrola C 047-02381 Q	10,– DM
Interpretation:	6-10
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	6-10
Oberfläche:	9

Diese Quadro-Einführungsplatte enthält verschiedene, bereits erschienenen Aufnahmen entnommene Stücke. Die Fidelio-Ouvertüre entstammt der Fidelio-Gesamtaufnahme (Rez. Heft 7/71). – Musikalisch fehlt es ihr an rhythmischer Durchzeichnung, Energie und Spannung. Der Klang des makellos musizierenden Orchesters ist von zuviel Hall überlagert. – Dies ist bei der dieses Jahr aufgenommenen Tragischen Ouvertüre von Brahms wesentlich besser. Das Orchester hat hier natürliche Dimensionen – und das will bei der Wiedergabe von Wohnraum schon etwas heißen – ohne daß zuviel Hall die Transparenz beeinträchtigt. – Das Vorspiel zu Tristan und Isolde wurde 1972 produziert. Die Gesamtaufnahme – in Verbindung mit den Salzburger Osterfestspielen – ist in dieser Zeitschrift noch nicht besprochen worden, da wir sie noch gar nicht erhalten haben. Klangtechnik und Interpretation kann man maximal bewerten. Es mag vielleicht spannungsgeladenere Interpretationen geben, aber kaum solche, die orchestral und hinsichtlich der äußerst differenzierten Klangabstufungen auf höherem Niveau stehen. – Die Meistersinger-Ouvertüre entstammt der in Heft 12/71 besprochenen DDR-Gesamtaufnahme mit der Staatskapelle Dresden. Die Quadro-Aufnahme ist insofern optimal als sie flächige Räumlichkeit bei schöner Präsenz unter Verzicht auf übermäßigen Hall bietet. Die Folge davon ist, daß das Klanggeschehen auch bei extremen Fortestellen noch absolut durchsichtig bleibt.
Eine preiswerte Quadro-Vorführplatte, die die Vorzüge der Quadrofonie aufzeigt, aber auch Fehler, insbesondere im Hinblick auf die Halldosierung.
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Richerd Strauss (1864–1949)

„Also sprach Zarathustra" op. 30

New Yorker Philharmoniker; Leonard Bernstein, Dirigent; David Nadien, Solovioline

CBS MQ 30 443	25,– DM
Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Es handelt sich um die Quadro-Version der in Heft 1/72, W.S.F., besprochenen Stereo-Aufnahme. Was zur Interpretation zu sagen ist, wurde dort gesagt. Hinsichtlich der klangtechnischen Beurteilung ist eine Korrektur erforderlich. Diese Quadro-Aufnahme dürfte so ziemlich das diametral Entgegengesetzte der in Heft 5/71 von A.B. besprochenen Phase-4-Decca-Aufnahme vermitteln. Wurden dort mit Hilfe der Technik die Einzelstimmen, das Detail sozusagen, herausvergrößert, so ähnelt die Transparenz dieser Quadro-Aufnahme eher derjenigen, die man vom Hörerlebnis im Konzertsaal her gewohnt ist und die eben auch Klangverschmelzung zuläßt.
Die Aufnahme vermittelt kein Röntgenbild der Partitur, vielmehr eine Breitwandprojektion mit kräftigen Detailfarben und einer reichen Skala von Farbmischungen bei etwas zuviel Hall.
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Peter Tschaikowsky (1840–1893)

a) 1812 Ouvertüre solennelle op. 49; Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre

Philadelphia Orchestra; Mormon Tabernacle Choir; Valley Forge Military Hendleny Band; Kanonen und russische Kirchenglocken; Eugene Ormandy, Leitung

CBS MQ 31 276 25,– DM

b) 1812 Ouvertüre solonnelle op. 49; Slawischer Marsch op. 31; Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre

London Symphony Orchestra; André Previn, Leitung

Electrola C 063-02 365 Q 23,– DM

	a)	b)
Interpretation:	8	10
Repertoirewert:	2	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8	10
Oberfläche:	9	9

Was die Ouvertüre 1812 betrifft, bieten die beiden Platten völlig Gegensätzliches: auf b) die reine Orchesterfassung, schlank und subtil interpretiert und vom London Symphony Orchestra hervorragend gespielt, klangtechnisch vierkanalig optimal, alles außermusikalische Spektakuläre weglassend; auf a) wird der sonst von Streichern gespielte Choral von einem Chor gesungen, die dazugehörigen Bläserpartien übernimmt eine Orgel; alle außermusikalischen Ingredenzien, wie Kanonen und russische Kirchenglocken, werden herangezogen. Bei normaler Balance klingt alles extrem weiträumig und etwas diffus von vorne; gibt man aber den Rückkanälen etwas mehr Pegel, so läuten die Kirchenglocken von hinten, und von dort wird man auch höchst unfein beschossen. Das allerdings muß nicht sein, denn bei normaler Quadro-Balance klingt's von vorne, obwohl auf der Plattentasche zu lesen steht: „exciting version especially created for surround sound." Die musikalische Ausführung ist makellos, wenngleich, dem Stil der Interpretation entsprechend, pompöser und breiter, aber klanglich durchaus faszinierend. Die Alternative bietet sich hinsichtlich „1812" wie folgt: für Klanggourmands: a), für Freunde einer streng sinfonischen, subtilen Interpretation auf höchstem Niveau: b). Bei der Fantasie-Ouvertüre Romeo und Julia vereinfacht sich die Sache noch mehr. Die CBS behält auch bei diesem Stück die Aufnahmetechnik bei, die bei 1812 vertreten war, hier aber völlig überflüssig ist, weil sie das immens weiträumige Orchester in ein Moll-Sfumato einnebelt, das den Geigenklang sogar verfärbt und rhythmische Strukturen verdeckt. Um so besser kommen diese bei der Electrola-Aufnahme heraus, die fantastisch präsent klingt, obwohl das Orchester in seinen natürlichen Proportionen in den Hörraum projiziert wird: eine ausgezeichnete Quadro-Aufnahme. Allerdings liefert André Previn mit dem London Symphony Orchestra auch eine bewundernswerte interpretetorische Leistung, gegen die Ormandy klar abfällt. b) bietet zusätzlich noch den Slawischen Marsch op. 31 als Füller der A-Seite mit „1812."
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Béla Bartók (1881–1945)

Der wunderbare Mandarin op. 19; Tanz-Suite

New York Philharmonic Orchestra; Pierre Boulez, Leitung

CBS MQ 31 368	25,– DM
Interpretation:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Diese Aufnahme dürfte die bisher führende Einspielung des „Wunderbaren Manderins" auf DGG mit der Budapester Philharmonie unter Ferencsik (Heft 5/64) ablösen. Nicht weil es sich um eine klangtechnisch hervorragende Quadro-Aufnahme handelt, sondern weil Boulez mit den New Yorker Philharmonikern einen Klangapparat zur Verfügung hat, der mit selbstverständlich technischer Souverenität seine Intentionen in Musik umsetzt. Präzision im Detail, Herausarbeitung der Kontraste zwischen exzessiver Motorik, klangorgiastischen Eruptionen und exotisch-geheimnisvoller Lyrik sind nur die wichtigsten Merkmale dieser Aufnahme, die durch offenbar perfektes Zusammenwirken großer Dirigierkunst und virtuosem Orchesterspiel, diesem an Klanglichkeit und Klangfertigkeit so ungewöhnlich reichen Werk seine ganze Pracht, Faszinationskraft und Spannweite expressiver Poesie verleiht. Die vorzüglich gelungene Quadro-Klangtechnik trägt zum Erfolg insofern bei, als sie eine fast natürliche Breite und Tiefe der Orchesterperspektive vermittelt, was einerseits eine ebenso natürliche Transperenz zur Folge hat – die Holzbläser erklingen z.B. in voller Klarheit von dort her, wo sie im Orchester sitzen –, andererseits aber eine wunderbare Verschmelzung verschiedener Instrumente zu vom Komponisten beabsichtigten neuen Farbvaleurs ermöglicht. – Die Tanzsuite, nicht im entferntesten so komplex und schwer ausführbar wie das Ballett, steht interpretatorisch durchaus auf gleich hohem Niveau. Eine Superplatte!
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Igor Strawinsky

Le Sacre du Printemps

London Symphony Orchestra; Leonard Bernstein, Leitung

CBS MQ 31 520	25,– DM
Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Bernstein befindet sich mit dieser neuen Aufnahme in einer beneidenswerten Lage: anders als seine Kollegen – und er selbst – bis 1971, läuft er nicht Gefahr, vom Meister höchst persönlich auseinandergenommen zu werden. Dies ist ja bekanntlich den Herren von Karajan, Boulez und Craft so ergangen – nachzulesen im Buch „Igor Strawinsky mit Robert Craft, Erinnerungen und Gespräche," S. Fischer Verlag, übersetzt von unserem Mitarbeiter David Starke und seiner Frau.
Dort schreibt Strawinsky am Schluß einer ins Detail gehenden, in manchen Punkten schon fast an Haarspalterei grenzenden Rezension lapidar: „Keine von den drei Aufführungen ist so gut, daß man sie aufbewahren müßte." Die internationale Kritik hat anders entschieden, sie überhäufte die Boulez-Aufnahme mit Schallplattenpreisen. Auch die neue Boulez-Aufnahme mit dem Cleveland-Orchestra (Heft 12/70) hat den Deutschen Schallplattenpreis erhalten. Die kompetente Kritik – einschließlich Strawinsky selbst im Zusammenhang mit Karajan – unterscheidet zwischen Interpreten, die mit der komponierten Musik ernst machen, und solchen, die aus ihrem „Kulturverständnis" heraus nicht in der Lage sind, das Komponierte ohne Korruption – Strawinsky: „Es gibt im Sacre du Printemps einfach keine Bereiche der Seelenforschung" – wiederzugeben. Dem Ur- und Vorurteil sachverständiger Kritik zufolge (vgl. die Rezension von U.D. der alten Bernstein-Aufnahme mit dem New York Philharmonic Orchestra, Heft 12/69) ist Bernstein fast selbstverständlich in die zweite Gruppe einzugliedern. Ich würde auf Grund gewisser Erfahrungen auch dazu neigen, bin aber nach intensivem Abhören der Aufnahme im Vergleich zur Concert-Hall-Aufnahme mit Boulez zu einer diametral entgegengesetzten Meinung gelangt. Zur Begründung sei mir erlaubt, einen etwas ungewöhnlichen Ausgangspunkt zu nehmen.
Strawinsky schreibt im Resümee seiner Rezension folgendes (und zwar in bezug auf die klanglich bei uns in Heft 6/65 mit 10 bewerteten Aufnahme): „Die immense dynamische Breite von Sacre wird auf das übliche Aufnahmestudio-Mezzoforte reduziert; neben der Verpackung ellen Klangs in Hallraumflanell ist dies eine der schlimmsten Verfälschungen der Schallplatten-Industrie. Lärm selber ist eine Art von Sprache und Lautstärke im Element; und während die Nivellierung der Klangpegel bei einigen Musikstücken nur geringfügigen Schaden anrichtet, reubt sie die Partitur von Le Sacre eine ihrer wesentlichen Dimensionen ..." Nun, ich behaupte, daß die neue Bernstein-Aufnahme quadrofon über eine gute HiFi-Anlage ohne Rücksicht auf Nachbarn nicht nur diese, sondern auch den unmittelbar Zuhörenden auf ähnliche Weise schockt wie im Konzertsaal. Die dynamische Spannweite der Quadro-Aufnahme ist gewaltig, die Brutalität der Klangeruptionen in ihren ganzen Schärfe und Aggressivität ohnegleichen. Sie wäre noch größer, gingen im zweiten Teil einige pp-Passagen (ab 85 ff.) im – nur dort hörbaren – geringfügigen Laufgeräusch der Plattenoberfläche nicht fast unter. Diese – gerade beim Sacre eminent wichtige – Voraussetzung für eine unverfälschte Wiedergabe ist bei dieser Aufnahme erfüllt.
Geht man, mit der Partitur auf dem Tisch und dem Metronom griffbereit – und beides schnell genug bedienend – ins Detail, so ergibt sich außerdem folgendes Bild: Bernstein hält sich nicht gerade klassisch, aber doch ziemlich genau an Strawinskys Metronomisierung, Fehler, die Strawinsky gerade in dieser Hinsicht ankreidete, vermeidet er; z.B. bringt er die vier Takte „Der Weise" fast mit den vorgeschriebenen 42 das Viertel, was ungeheuer langsam ist. Ein fabelhaftes Beispiel für rhythmische Durchzeichnung im Sinne der Entfesselung von Urleidenschaften ist das Paukencrescendo, das gleich darauf zum „Tanz der Erde" aufstampfend überleitet. Ein Detail von ungeheurer Wirkung, das bei Boulez' alter Aufnahme überhaupt nicht zur Geltung kommt. Den „Frühlingsreigen" beginnt Bernstein etwas langsam, beschleunigt dann aber fast unmerklich, um ab 53 eine Steigerung von unglaublicher Brutalität zu erzielen. Weitere Höhepunkte folgen in der „Prozession

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonien 36 bis 48

Philharmonia Hungarica, Anton Dorati, Dirigent

Decca SHD 25076-D/1-6	59,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Diese vierte Kassette im Rahmen der Gesamtedition des Haydnschen Sinfonieschaffens bringt Werke, die zwischen 1761 und 1773 entstanden sind. An der Numerierung, die der Chronologie vielfach widerspricht, wird man wohl nichts ändern können, ohne noch größere Verwirrung zu stiften, und so ist dies keineswegs eine Gruppe, die einen allmählichen Entwicklungsgang widerspiegelt; Nr. 36 und 37 stehen eigentlich am Anfang des sinfonischen Schaffens, sind zur gleichen Zeit wie etwa Nr. 3 entstanden (und viel früher als beispielsweise Nr. 26), während man bei Nr. 39 mittendrin ist in Haydns durch außergewöhnliche Experimentierlust und eine Komponierweise, die ständig mit Überraschungen aufwartet, gekennzeichnete Schaffensperiode. Immerhin bilden dann die zwischen 1768 und 1773 entstandenen Sinfonien 41 bis 48 einen einheitlichen Block, in dem kein einziger Satz zu finden wäre, der aus dem Rahmen fiele, der nicht schon allein wegen der Fülle von kompositorischen Ideen und originellen Einfällen faszinieren würde: eine wahre Fundgrube für jeden, der bereit ist, bei Musik mitzudenken und sich nicht mit dem sensuellen Eindruck zu begnügen, und zugleich auch Anlaß, die Armseligkeit unseres Konzertbetriebes zu ermessen, der meint, ohne all diese Stücke auskommen zu können.

Die Einspielung unter Dorati hat den enormen Vorzug, daß sie dem Hörer hilft, die Reichtümer der Musik aufzuspüren. Gewisse Einwände, die anläßlich der bereits publizierten Kassetten zu machen waren (s. Heft 7/71, 12/71, 12/72), treffen hier in geringerem Maße zu; Dorati ist es gelungen, die Qualität des Orchesters noch zu steigern, wenn auch hier und da Schwächen bei den Bläsern noch weiterhin zu beobachten sind, und bemängelte Alfred Beaujean bei der Kassette mit den Sinfonien 82 bis 92, daß zuweilen die Ecksätze »temperamentmäßig überdreht« sind, so läßt sich hier allenfalls die gleiche Tendenz beobachten, ohne daß jedoch Schwung und Impetus des Musizierens die Transparenz der musikalischen Vorgänge beeinträchtigen würde. Eher wäre bei einigen Menuett-Sätzen, etwa in 43 oder 46, sogar ein Zuwenig an Temperament festzustellen, so daß in diesen Fällen die Musik in die Nähe des „gemütlichen" gerät, während sonst gerade Doratis Stärke darin liegt, daß er jeweils die unterschiedlichen Charaktere, die Haydn aus dem höfisch-gezierten Tanzsatz – wie auch aus derb-ländlerischem – entwickelt hat, prägnant nachzeichnet und Kontraste oder Verflechtungen zwischen Menuett und Trio deutlich markiert.

Was das Aufnahmetechnische betrifft, so sind die Bläser leider nur dort mit den Streichern ausbalanciert, wo sie am „thematischen" Geschehen teilnehmen; hingegen wirken vor allem die Hörner unterbelichtet, wenn es darum gehen müßte, ihre koloristische Funktion hervorzuheben.

(Lenco L 70, Ortofon S 15 TE, Telewatt VS 71)
W. R.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

a) Sinfonie Nr. 8 F-dur

b) Sinfonie Nr. 9 d-moll

Sheila Armstrong, Sopran; Anna Reynolds, Alt; Robert Tear, Tenor; John Shirley-Quirk, Baß; London Symphony Orchestra and Chorus; Carlo Maria Giulini, Dirigent

EMI C 191-02366/7	34,– DM	
	a)	b)
Interpretation:	9	7
Repertoirewert:	7	3
Aufnahme-, Klangqualität:	9	8
Oberfläche:	9	9

Schon wieder eine Neunte ... Das bekümmert sogar einen Mann der Plattenindustrie, nämlich Dr. Michele Corradi von der EMI Italiana, der in einem Interview mit Giulini recht unverblümt die Frage nach Grund bzw. Zweck dieser Aufnahme stellte: „Liegt der Grund im Kommerziellen? Oder glauben Sie, daß Sie in diesem Zusammenhang eine neue Aussage machen können?" Giulini hingegen möchte nicht der einzige unter den Dirigenten sein, der keine Neunte aufnimmt, was man ihm nachfühlen kann, aber seine Antwort ist dennoch nicht sehr aufschlußreich: „Ich bin, so darf ich wohl sagen, im Laufe meines Lebens und meiner Tätigkeit zu einer ganz bestimmten Konzeption gekommen, einer klaren Vorstellung dessen, was ich durch die Musik ausdrücken möchte, in diesem Fall durch die beiden Beethoven-Sinfonien. Abgesehen davon, kann man nicht einfach aufhören, Beethovens Neunte aufzunehmen, nur weil schon eine Reihe von Aufnahmen dieses Werks vorhanden ist. Sehen Sie, ich habe die Sinfonie in d-moll, die Neunte, häufig im Konzertsaal aufgeführt, und ich fühle mich wirklich gerüstet, sie für die Schallplatte aufzunehmen. Aber ich gehe an diese beiden Werke ganz gewiß nicht mit irgendwelchen polemischen oder revolutionären Ideen heran. Es ist lediglich mein Bestreben, das Bestmögliche zu erreichen."

Was möchte Giulini „durch die Musik ausdrükken"? Davon gibt weder das (im Beiheft der Kassette abgedruckte) Interview noch auch die Einspielung der beiden Beethoven-Sinfonien Auskunft; vielleicht will er auch nur seine Stellungnahme gegen „polemische oder revolutionäre Ideen" ausdrücken. Damit reiht er sich brav unter seine heutigen Kollegen ein, die auch keine „neue Aussage" parat haben. (Kein Wunder, daß Ulrich Schreiber im Schallplatten-Jahrbuch, Rubrik Beethoven-Sinfonien, mehr über Kleiber, Toscanini, Monteux, Scherchen, Furtwängler etc. spricht als über die „Stereo"-Dirigenten, daß er vorwiegend ältere Mono-Aufnahmen empfiehlt.) Von einer Konzeption ist bei Giulini, zumindest im Fall der Neunten, kaum etwas zu spüren. Der erste Satz verläuft indifferent, fast spannungslos, so als ob nur Wert darauf gelegt wurde, daß die Noten korrekt übers Mikrofon gelangen; fast könnte man vermuten, eine „polemische" Absicht, gerichtet gegen jene, die sich allzusehr bei dieser Musik engagieren oder allzuviel hineindeuten, habe dahinter gestanden, aber wenn Distanziertheit in Gleichgültigkeit umschlägt, verliert sie ihren Sinn. Auch ist nicht einzusehen, warum Giulini ein derartig übertrieben schleppendes Tempo wählt. (Bei Furtwängler war zumindest eine, wenn auch anfechtbare, Idee erkennbar.) Daß Giulini auch die Adagio-Teile des dritten Satzes zu langsam nimmt, überrascht bei einem Dirigenten, der doch sonst viel Sinn für die richtige, d. h. der metrischen Struktur adäquate, Tempi bewiesen hat. Hier verläßt er sich auf eine ebenso gängige wie schlechte Praxis, die das „molto adagio" auf die Viertel, statt die Halbe bezieht, wodurch Hebungen zu Senkungen werden und das Ganze an Kohärenz verliert. Weitaus besser gelingt das Scherzo, bei dem Giulini eine gute Mitte zwischen eleganter Glätte und übertriebener „Dämonik" hält und die Trio-Teile sorgfältig in den Bewegungscharakter des Ganzen integriert; und beim Finale scheint ihn das hinzukommende Wort beflügelt zu haben: hier beginnt die Musik zu atmen, hier hat sie die nötige innere Dynamik; der Satz ist straff aufgebaut, verliert auch bei Stauungen nicht an Intensität. Unterstützt wird Giulini von einem ausgeglichenen Solisten-Quartett, das zwar keine exorbitanten Leistungen zu bieten hat, aber doch den Besetzungen anderer Einspielungen der Neunten überlegen sein dürfte; besonders erfreulich, daß man das Baßsolo einmal nicht in dickem, salbungsvollem Ton vorgetragen hört. (Chor und Solisten sind freilich wieder einmal zu „direkt" aufgenommen; ist es immer noch nicht möglich, eine vernünftige Balance zwischen Instrumental- und Vokalpart zu erreichen?)

Bei der Achten wirkt Giulini durchweg überzeugender. Er arbeitet die instrumentalen Finessen der Partitur heraus, er macht ihren Reichtum an motivisch-thematischen Entwicklungen deutlich, er spürt ihren Humor auf (den er nicht mit Frohsinn verwechselt); die Zeitmaße sind präzis auf den Charakter der einzelnen Sätze wie auch auf deren Relationen abgestimmt. Im ganzen eine Wiedergabe von großer Spontaneität – ohne daß doch blindlings drauflos musiziert würde – mit schönen Akzentuierungen im Kopfsatz und starkem rhythmischen Impetus im Finale. Auch sie wirft kaum ein neues Licht auf Beethoven, aber „das Bestreben, das Bestmögliche zu erreichen," scheint im Falle der Achten von mehr Erfolg begleitet.

(Lenco L 70, Ortofon S 15, Telewatt VS 71)
W. R.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Fidelio-Ouvertüre

Johannes Brahms (1833–1897)

Tragische Ouvertüre d-moll op. 81

Richard Wagner (1813–1883)

Tristan und Isolde – Vorspiel zum ersten Akt (a); Die Meistersinger von Nürnberg – Vorspiel zum 1. Akt (b)

Berliner Philharmoniker (a); Staatskapelle Dresden (b); Herbert von Karajan, Dirigent

Electrola C 047-02381 Q	10,– DM
Interpretation:	6-10
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	6-10
Oberfläche:	9

Diese Quadro-Einführungsplatte enthält verschiedene, bereits erschienenen Aufnahmen entnommene Stücke. Die Fidelio-Ouvertüre entstammt der Fidelio-Gesamtaufnahme (Rez. Heft 7/71). – Musikalisch fehlt es ihr an rhythmischer Durchzeichnung, Energie und Spannung. Der Klang des makellos musizierenden Orchesters ist von zuviel Hall überlagert. – Dies ist bei der dieses Jahr aufgenommenen Tragischen Ouvertüre von Brahms wesentlich besser. Das Orchester hat hier natürliche Dimensionen – und das will bei der Wiedergabe von Wohnraum schon etwas heißen – ohne daß zuviel Hall die Transparenz beeinträchtigt. – Das Vorspiel zu Tristan und Isolde wurde 1972 produziert. Die Gesamtaufnahme – in Verbindung mit den Salzburger Osterfestspielen – ist in dieser Zeitschrift noch nicht besprochen worden, da wir sie noch gar nicht erhalten haben. Klangtechnik und Interpretation kann man maximal bewerten. Es mag vielleicht spannungsgeladenere Interpretationen geben, aber kaum solche, die orchestral und hinsichtlich der äußerst differenzierten Klangabstufungen auf höherem Niveau stehen. – Die Meistersinger-Ouvertüre entstammt der in Heft 12/71 besprochenen DDR-Gesamtaufnahme mit der Staatskapelle Dresden. Die Quadro-Aufnahme ist insofern optimal als sie flächige Räumlichkeit bei schöner Präsenz unter Verzicht auf übermäßigen Hall bietet. Die Folge davon ist, daß das Klanggeschehen auch bei extremen Fortestellen noch absolut durchsichtig bleibt.

Eine preiswerte Quadro-Vorführplatte, die die Vorzüge der Quadrofonie aufzeigt, aber auch Fehler, insbesondere im Hinblick auf die Halldosierung.

(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400)
Br.



Richard Strauss (1864–1949)

„Also sprach Zarathustra" op. 30

New Yorker Philharmoniker; Leonard Bernstein, Dirigent; David Nadien, Solovioline

CBS MQ 30443	25,– DM
Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Es handelt sich um die Quadro-Version der in Heft 1/72, W.S.F., besprochenen Stereo-Aufnahme. Was zur Interpretation zu sagen ist, wurde dort gesagt. Hinsichtlich der klangtechnischen Beurteilung ist eine Korrektur erforderlich. Diese Quadro-Aufnahme dürfte so ziemlich das diametral Entgegengesetzte der in Heft 5/71 von A.B. besprochenen Phase-4-Decca-Aufnahme vermitteln. Wurden dort mit Hilfe der Technik die Einzelstimmen, das Detail sozusagen, herausvergrößert, so ähnelt die Transparenz dieser Quadro-Aufnahme eher derjenigen, die man vom Hörerlebnis im Konzertsaal her gewohnt ist und die eben auch Klangverschmelzung zuläßt.
Die Aufnahme vermittelt kein Röntgenbild der Partitur, vielmehr eine Breitwandprojektion mit kräftigen Detailfarben und einer reichen Skala von Farbmischungen bei etwas zuviel Hall.
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Peter Tschaikowsky (1840–1893)

a) 1812 Ouvertüre solennelle op. 49; Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre

Philadelphia Orchestra; Mormon Tabernacle Choir; Valley Forge Military Hendleny Band; Kanonen und russische Kirchenglocken; Eugene Ormandy, Leitung

CBS MQ 31276 25,– DM

b) 1812 Ouvertüre solonnelle op. 49; Slawischer Marsch op. 31; Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre

London Symphony Orchestra; André Previn, Leitung

Electrola C 063-02365 Q 23,– DM

	a)	b)
Interpretation:	8	10
Repertoirewert:	2	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8	10
Oberfläche:	9	9

Was die Ouvertüre 1812 betrifft, bieten die beiden Platten völlig Gegensätzliches: auf b) die reine Orchesterfassung, schlank und subtil interpretiert und vom London Symphony Orchestra hervorragend gespielt, klangtechnisch vierkanalig optimal, alles außermusikalische Spektakuläre weglassend; auf a) wird der sonst von Streichern gespielte Choral von einem Chor gesungen, die dazugehörigen Bläserpartien übernimmt eine Orgel; alle außermusikalischen Ingredenzien, wie Kanonen und russische Kirchenglocken, werden herangezogen. Bei normaler Balance klingt alles extrem weiträumig und etwas diffus von vorne; gibt man aber den Rückkanälen etwas mehr Pegel, so läuten die Kirchenglocken von hinten, und von dort wird man auch höchst unfein beschossen. Das allerdings muß nicht sein, denn bei normaler Quadro-Balance klingt's von vorne, obwohl auf der Plattentasche zu lesen steht: „exciting version especially created for surround sound." Die musikalische Ausführung ist makellos, wenngleich, dem Stil der Interpretation entsprechend, pompöser und breiter, aber klanglich durchaus faszinierend. Die Alternative bietet sich hinsichtlich „1812" wie folgt: für Klanggourmands: a), für Freunde einer streng sinfonischen, subtilen Interpretation auf höchstem Niveau: b). Bei der Fantasie-Ouvertüre Romeo und Julia vereinfacht sich die Sache noch mehr. Die CBS behält auch bei diesem Stück die Aufnahmetechnik bei, die bei 1812 vertreten war, hier aber völlig überflüssig ist, weil sie das immens weiträumige Orchester in ein Moll-Sfumato einnebelt, das den Geigenklang sogar verfärbt und rhythmische Strukturen verdeckt. Um so besser kommen diese bei der Electrola-Aufnahme heraus, die fantastisch präsent klingt, obwohl das Orchester in seinen natürlichen Proportionen in den Hörraum projiziert wird: eine ausgezeichnete Quadro-Aufnahme. Allerdings liefert André Previn mit dem London Symphony Orchestra auch eine bewundernswerte interpretatorische Leistung, gegen die Ormandy klar abfällt. b) bietet zusätzlich noch den Slawischen Marsch op. 31 als Füller der A-Seite mit „1812."
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Béla Bartók (1881–1945)

Der wunderbare Mandarin op. 19; Tanz-Suite

New York Philharmonic Orchestra; Pierre Boulez, Leitung

CBS MQ 31368	25,– DM
Interpretation:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Diese Aufnahme dürfte die bisher führende Einspielung des „Wunderbaren Mandarins" auf DGG mit der Budapester Philharmonie unter Ferencsik (Heft 5/64) ablösen. Nicht weil es sich um eine klangtechnisch hervorragende Quadro-Aufnahme handelt, sondern weil Boulez mit den New Yorker Philharmonikern einen Klangapparat zur Verfügung hat, der mit selbstverständlich technischer Souverenität seine Intentionen in Musik umsetzt. Präzision im Detail, Herausarbeitung der Kontraste zwischen exzessiver Motorik, klangorgiastischen Eruptionen und exotisch-geheimnisvoller Lyrik sind nur die wichtigsten Merkmale dieser Aufnahme, die durch offenbar perfektes Zusammenwirken großer Dirigierkunst und virtuosem Orchesterspiel, diesem an Klanglichkeit und Klangfertigkeit so ungewöhnlich reichen Werk seine ganze Pracht, Faszinationskraft und Spannweite expressiver Poesie verleiht. Die vorzüglich gelungene Quadro-Klangtechnik trägt zum Erfolg insofern bei, als sie eine fast natürliche Breite und Tiefe der Orchesterperspektive vermittelt, was einerseits eine ebenso natürliche Transparenz zur Folge hat – die Holzbläser erklingen z.B. in voller Klarheit von dort her, wo sie im Orchester sitzen –, andererseits aber eine wunderbare Verschmelzung verschiedener Instrumente zu vom Komponisten beabsichtigten neuen Farbvaleurs ermöglicht. – Die Tanzsuite, nicht im entferntesten so komplex und schwer ausführbar wie das Ballett, steht interpretatorisch durchaus auf gleich hohem Niveau. Eine Superplatte!
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Igor Strawinsky

Le Sacre du Printemps

London Symphony Orchestra; Leonard Bernstein, Leitung

CBS MQ 31520	25,– DM
Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Bernstein befindet sich mit dieser neuen Aufnahme in einer beneidenswerten Lage: anders als seine Kollegen – und er selbst – bis 1971, läuft er nicht Gefahr, vom Meister höchst persönlich auseinandergenommen zu werden. Dies ist ja bekanntlich den Herren von Karajan, Boulez und Craft so ergangen – nachzulesen im Buch „Igor Strawinsky mit Robert Craft, Erinnerungen und Gespräche," S. Fischer Verlag, übersetzt von unserem Mitarbeiter David Starke und seiner Frau.
Dort schreibt Strawinsky am Schluß einer ins Detail gehenden, in manchen Punkten schon fast an Haarspalterei grenzenden Rezension lapidar: „Keine von den drei Aufführungen ist so gut, daß man sie aufbewahren müßte." Die internationale Kritik hat anders entschieden, sie überhäufte die Boulez-Aufnahme mit Schallplattenpreisen. Auch die neue Boulez-Aufnahme mit dem Cleveland-Orchestra (Heft 12/70) hat den Deutschen Schallplattenpreis erhalten. Die kompetente Kritik – einschließlich Strawinsky selbst im Zusammenhang mit Karajan – unterscheidet zwischen Interpreten, die mit der komponierten Musik ernst machen, und solchen, die aus ihrem „Kulturverständnis" heraus nicht in der Lage sind, das Komponierte ohne Korruption – Strawinsky: „Es gibt im Sacre du Printemps einfach keine Bereiche der Seelenforschung" – wiederzugeben. Dem Ur- und Vorurteil sachverständiger Kritik zufolge (vgl. die Rezension von U.D. der alten Bernstein-Aufnahme mit dem New York Philharmonic Orchestra, Heft 12/69) ist Bernstein fast selbstverständlich in die zweite Gruppe einzugliedern. Ich würde auf Grund gewisser Erfahrungen auch dazu neigen, bin aber nach intensivem Abhören der Aufnahme im Vergleich zur Concert-Hall-Aufnahme mit Boulez zu einer diametral entgegengesetzten Meinung gelangt. Zur Begründung sei mir erlaubt, einen etwas ungewöhnlichen Ausgangspunkt zu nehmen.
Strawinsky schreibt im Resümee seiner Rezension folgendes (und zwar in bezug auf die klanglich bei uns in Heft 6/65 mit 10 bewerteten Aufnahme): „Die immense dynamische Breite von Sacre wird auf das übliche Aufnahmestudio-Mezzoforte reduziert; neben der Verpackung allen Klangs in Hallraumflanell ist dies eine der schlimmsten Verfälschungen der Schallplattenindustrie. Lärm selber ist eine Art von Sprache und Lautstärke im Element; und während die Nivellierung der Klangpegel bei einigen Musikstücken nur geringfügigen Schaden anrichtet, raubt sie die Partitur von Le Sacre eine ihrer wesentlichen Dimensionen ..." Nun, ich behaupte, daß die neue Bernstein-Aufnahme quadrofon über eine gute HiFi-Anlage ohne Rücksicht auf Nachbarn nicht nur diese, sondern auch den unmittelbar Zuhörenden auf ähnliche Weise schockt wie im Konzertsaal. Die dynamische Spannweite der Quadro-Aufnahme ist gewaltig, die Brutalität der Klangerruptionen in ihren ganzen Schärfe und Aggressivität ohnegleichen. Sie wäre noch größer, gingen im zweiten Teil einige pp-Passagen (ab 85 ff.) im – nur dort hörbaren – geringfügigen Laufgeräusch der Plattenoberfläche nicht fast unter. Diese – gerade beim Sacre eminent wichtige – Voraussetzung für eine unverfälschte Wiedergabe ist bei dieser Aufnahme erfüllt.
Geht man, mit der Partitur auf dem Tisch und dem Metronom griffbereit – und beides schnell genug bedienend – ins Detail, so ergibt sich außerdem folgendes Bild: Bernstein hält sich nicht gerade klassisch, aber doch ziemlich genau an Strawinskys Metronomisierung, Fehler, die Strawinsky gerade in dieser Hinsicht ankreidete, vermeidet er; z.B. bringt er die vier Takte „Der Weise" fast mit den vorgeschriebenen 42 das Viertel, was ungeheuer langsam ist. Ein fabelhaftes Beispiel für rhythmische Durchzeichnung im Sinne der Entfesselung von Urleidenschaften ist das Paukencrescendo, das gleich darauf zum „Tanz der Erde" aufstampfend überleitet. Ein Detail von ungeheurer Wirkung, das bei Boulez' alter Aufnahme überhaupt nicht zur Geltung kommt. Den „Frühlingsreigen" beginnt Bernstein etwas langsam, beschleunigt dann aber fast unmerklich, um ab 53 eine Steigerung von unglaublicher Brutalität zu erzielen. Weitere Höhepunkte folgen in der „Prozession

der Weisen," wo die Komplexität der rhythmischen Struktur in aller Strenge herauskommt, und dann eben in dem gewaltigen Finale des „Tanzes der Erde," das Strawinsky bei Boulez so lobt. Bernstein steht ihm hier in gar nichts nach, nur daß er über das wesentlich bessere Orchester verfügt und die Klangwirkung aus den genannten Gründen furchterregend ist. Den zweiten Teil, „Das Opfer," beginnt Bernstein etwas zu schnell, was man aber nicht so empfindet, wird dann aber langsamer, um bei 89 das piu mosso bringen zu können, worauf es entscheidend ankommt. Die vielen ruhigen Passagen sind gut durchzeichnet und keineswegs überinterpretiert, wie das gelegentlich bei Bernstein der Fall ist. Etwas zu schnell gerät ihm der „Tanz der Ahnen" (58 statt 52 des Viertel), was aber nicht ungünstig ist, weil der Pulsschlag dieses Rituals so durchaus einleuchtet; übrigens gehört der zweite Teil dieses Tanzes etwa ab 133 zu einem der Höhepunkte der Aufnahme. Sehr gut rhythmisch durchzeichnet erscheint mir auch der „Opfertanz der Auserwählten" mit seinen extrem häufigen Taktwechseln. Die Klangbalance ist im allgemeinen ausgewogen. Die Altflöte hat es etwas schwer durchzukommen, was in der Natur des Instruments liegt, um so mehr als bei der Aufnahme auf hörbare Stützung einzelner Instrumente vom Regietisch aus entweder verzichtet oder diese diffizile Arbeit meisterhaft bewältigt wurde. Für mich eine musikalisch ausgezeichnete Platte und gleichzeitig ein hervorragendes Beispiel für sinnvoll angewandte trefflich gehandhabte Quadrofonie.
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Igor Strawinsky (1882–1971)

Der Feuervogel, Ballett, Fassung von 1910

Orchestre de Paris; Seiji Ozawa, Dirigent

Electrola C 063-02382 Q 25,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche:	9

Vergleicht man diese Aufnahme mit derjenigen Ansermets (New Philharmonia Orchestra, Heft 9/71), die ja den Prix Mondial du Disque, Montreux, erhalten hat, so wird bald klar, daß Ozawa die klanglich opulentere Interpretation liefert. Zwar achtet auch er auf Durchstrukturierung und präzise Artikulation – woran die vorzüglichen Bläser des Orchestre de Paris großen Anteil haben – aber er liebt auch irisierende Klangeruptionen der Streicher, die er durch genüßliche Übergangsrubati in Szene zu setzen weiß. Im Gegensatz zu Ansermets oft fest kammermusikalisch konziser Darstellung bietet Ozawa – hierin von der Quadro-Aufnahmetechnik unterstützt - eine klangschwelgerische, großsinfonische Interpretation, in der des Russisch-Expressive und an anderen Stellen das Französisch-Impressionistische der Partitur stärker betont werden. Wo Ansermet rational wirkt, ist Ozawa eher emotional, ohne dabei die Partitur zu verraten. Ich könnte mich nur schwer zwischen diesen beiden Aufnahmen entscheiden. Ist Ansermets letzte Einspielung ein bedeutendes Dokument seiner Altersauffassung des frühen Strawinsky und, wie A.B. schrieb, „ein Resümee seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses," so bietet Ozawa zumindest eine interessante, auf ihre Art konsequente Alternative.
Strawinsky hat seinen Feuervogel einmal als „Hörerbonbon" bezeichnet. Zu dieser Auffassung steht Ozawa gewiß nicht im Widerspruch. Die klangtechnische Seite der Aufnahme ist ausgezeichnet. Störend sind bei ansonsten tadelloser Oberfläche einige Preßfehler des Rezensionsexemplares.
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.

Instrumentalmusik

Georg Friedrich Händel (1885–1759)

Suiten für Cembalo Nr. 1 bis 4

Glenn Gould, Cembalo

CBS 73076 25,– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Die Genugtuung, daß es endlich wieder eine Aufnahme des ersten Teils von Händels Suiten-Sammlung aus dem Jahre 1720 gibt (der Rest ist ebenso aufnahmewert wie der zweite Band von 1733 und die Fugensammlung aus dem Jahre 1835), wirkt naiver Sammlerfreude insofern entgegen, als es sich bei dem Cembalisten um Glenn Gould handelt, also um jenen Interpreten, der etwa der Bach-Rezeption auf dem Flügel neue Wege gewiesen hat. So stellt sich also die Frage, ob Glenn Gould mit der Kehre auf das Cembalo (leider gibt das Cover keinerlei Auskunft über das benutzte Instrument) seine Verehrer attackieren oder ob er sich nur einen Jux machen will. Hört man seine Aufnahme genau und kritisch, dann findet man eine Antwort – aber eine, die nicht zu den vordergründigen Fragen passen will. Im Gegensatz zum Verfasser der (informativen) Einführung ist Gould offenbar der Meinung, daß Händel keineswegs mit seinen Suiten aus der Froberger-Nachfolge ausbricht und „zu vertiefter kontrapunktischer Arbeit so weit in deutsche Bereiche vor(dringt), daß euch diese Suiten manchmal durchaus in die Nähe der Bachschen Klaviersprache rükken." Vielmehr muß sich Gould zu der richtigen Erkenntnis durchgerungen haben, daß diese Suiten mit ihrer Mischung aus Ornamentik, Affektgeladenheit und Koloristik mit dem Bachschen Struktur-Denken nicht vereinbar sind. Während ihm im „Wohltemperierten Klavier" und den „Goldberg-Variationen" (neben anderen Werken) Bachs Rekurs auf das geschichtliche Erbe als eine Art von Tarnung vorkommt, die es durch die Übertragung auf einen modernen Flügel zu ent-tarnen und in ihrem Strukturalismus zu klären gilt, faßt er die drei genannten Stilelemente Händel als in sich schlüssig auf. Daraus entspringt in seiner Interpretation eine Art von Oberflächen-Hermetik, ein Übergewicht des Sensualistischen gegenüber dem Strukturellen. Diese Konsequenz verfolgt er unbeirrbar und so kompromißlos, wie wir es von ihm als Pianisten gewohnt sind. So werden die melodischen Verläufe in der Weise artikuliert, daß sie in eine überdeutliche Wellenbewegung geraten, werden Registerwechsel so kraß gegenübergestellt, daß nicht – wie bei manchem berühmten Cembalisten – der klangliche Reichtum des Materials ins Effektvolle überbordet. Gould gelingt es tatsächlich, den Oberflächenreiz dieser Musik in dessen einzelne Parameter aufzufächern, und daraus entsteht insofern ein vergleichloser Reiz, weil das Instrument nicht als (ideologisierter) Eigenwert, sondern als Vermittlungsträger vorgeführt wird. Gegenüber dem landläufigen Händel-Sound à la Nähmaschinengeklapper ist das eine Wohltat, die euch durch Goulds gelegentliches Mitbrummen keine Einbuße erleidet. – Vorzüglicher Klang und saubere Pressung; leider wies das Rezensionsexemplar einige Beschädigungen auf. (Nachbemerkung: Daß Gould die Auszierungen mit erstaunlicher Dezenz spielt, sei dem historisch Interessierten noch mitgeteilt.)
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000) U. Sch.



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Fantasie und Fuge g-moll BWV 542; Choralvorspiel „Jesu, meine Freude" BWV 753; Fantasie G-dur BWV 572; Präludium und Fuge b-moll BWV 544; Choralvorspiel „Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer"; Präludium und Fuge C-dur BWV 545

E. Power Biggs, Orgel

CBS MQ 31424 25,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Die Schallplatte trägt den Titel „Bach Orgel-Favoriten, Vol. 5," entstammt demnach einer Serie, deren Nummern 1 bis 4 bei uns offenbar noch nicht erschienen sind.
E. Power Biggs spielt auf der Orgel des Busch-Reisinger-Museums der Harvard-Universität. Diese wurde 1958 von D. A. Flentrop aus Zaandam, Holland, erbaut.
Das moderne Instrument wurde in Übereinstimmung mit den klanglichen und mechanischen Prinzipien der klassischen europäischen Orgel konzipiert. Die Quadro-Aufnahme vermittelt einen reichen, vom Raum prachtvoll getragenen Klang. Das auch in der Registratur auf strukturelle Transparenz angelegte Spiel des amerikanischen Organisten strahlt Ruhe aus und verzichtet gänzlich auf Pomp, Pathos und inadäquates Majestuoso. Eine sehr schöne Orgel-Platte mit beliebten Werken Bachs und durchaus geeignet zur Vorführung sachgerechter Quadrofonie.
(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

a) Sämtliche Triosonaten BWV 525 bis 530

Daniel Chorzempa, Orgel

Philips 6700059 (2 LP) 50,– DM

b) Alicia de Larrocha plays J. S. Bach

Concerto in the Italian Style BWV 971; French Suite No. 8 BWV 817; Fantasia in C minor BWV 906; English Suite No. 2 BWV 807

Alicia de Larrocha, Klavier

Decca SXL 6545 25,– DM

c) Die Meisterwerke für Orgel 2

Präludium und Fuge D-dur BWV 532, c-moll BWV 548, g-moll BWV 542, h-moll BWV 544, C-dur BWV 545; Fantasie G-dur BWV 572; Choralvorspiele BWV 659, 734, 728, 731, 720, 753, 680

E. Power Biggs, Orgel

CBS 78204 (2 LP) 29,– DM

	a)	b)	c)
Interpretation:	8-9	8-9	8-9
Repertoirewert:	6	6	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9, 8	9	8
Oberfläche:	10	10	10

Wer des Außergewöhnlichen bei Bach z. Zt. ebenso müde ist wie des Gewöhnlichen, wünsche ich die erfrischende Begegnung mit diesen drei Bach-Spielern, de Larrocha, Biggs und Chorzempa. In der Ausprägung ihres Spiels verschieden, eint sie die gleiche Grundposition: von Bach sprechen heißt, ihn spielen. Von solcher Voraus(einander)setzung ausgehend wird die belebende Wirkung ihrer vollständig durchgeformten, geradezu persönlichen Verbindung von Gleichmaß, musikalischer Deutlichkeit und kantabler Ansprache verständlich. Die stärkste persönliche Wirkung geht von Alicia de Larrochas Bach-Spiel aus. Wenn jemand Bach auf dem Klavier spielen kann, ohne etwas an diesen Werken zu „machen," dann sie. Oder, reißerisch gesagt: in ihrem Spiel paaren sich Genie und Klavierstunde. Wer weiß, wie suspekt Bach auf dem Klavier von vornherein geworden ist (und

auf dem Cembalo nun zu werden beginnt), wer Cembaloimitation für ebenso verfehlt hält wie Verfremdung für einen Sonderfall, wird die erfrischende Wirkung ihres Spiels zu schätzen wissen. Die federnde Kraft ihres Anschlags, die Vitalität der Stimmführung, die Verbindung von Schnelligkeit und Deutlichkeit, die ihren Grund in der Genauigkeit in der Vorstellung von Tempo und charakteristischer Kantabilität hat – das ist die „geniale" Seite ihres Spiels. (Sie vermittelt das gleiche Lustgefühl bei Bach wie Pollini bei Chopin.) Jedoch die Liebe zur Klavierstunde gehört auch dazu. Dann dieses großartige Bach-Klavierspiel ist perfekt und ungefährdet wie das einer vorzüglichen Klavierlehrerin für ihren Lieblingsschüler. Und die Ritardandi gar, die sind von vorgestern. Diese aber liebenswürdige Grenze ihres Spiels macht eigentümlicherweise ihre Wirkung noch frappanter. Die Aufnahme ist übrigens ziemlich leise eingespielt; entsprechend „herausgeholt" kommen alle Nuancen sehr lebendig.

Daniel Chorzampa braucht nicht mehr ständig vorgestellt zu werden. In Heft 12/71, S. 1183, wurde auch sein Bach-Spiel bereits näher beschrieben. Seine Gestaltung der Triosonaten steht unter dem gleichen Stern. Die Orgel (Reformierte Kirche in Meppel), zu Beginn des 18. Jahrhunderts gebaut und in der Gegenwart restauriert und mit unabhängigen Pedalregistern versehen, entspricht wieder ganz seinen Intentionen von musikalischer Ausgeglichenheit und Verfolgbarkeit. Dies gilt sowohl für die horizontalen wie vertikalen Beziehungen eines jeden Satzes, die sich in ihrer Abrundung selber zu genügen scheinen. Mühelos, ich betone, mühelos lassen sich stets Fortspinnung und Korrespondenz in den Stimmen verfolgen und begreifen. Und von dieser Mühelosigkeit geht dann auch die erfrischende Wirkung seines Bach-Spiels aus. Die unerschütterliche technische und geistige Perfektion wird nur nebenbei bewußt. Das Beiheft zur Kassette bringt neben einer Einführung in die Sonaten Geschichte, Disposition und Abbildung der Orgel.

Auch E. Power Biggs bedarf wahrhaftig keiner näheren Vorstellung, es sei nur hier auf sein Großunternehmen „Historische Orgeln Europas" hingewiesen (s. Heft 9/71, S. 781, und Heft 10/72, S. 966). Bach spielt in ihm nur eine geringe, fast einseitige Rolle. Mit einer zugkräftigen Auswahl in zwei Doppelalben hat er sich ihm nun ganz zugewandt. Das vorliegende zweite Doppelalbum mit Aufnahmen von 1969 und 1971 läßt durch seine interpretatorische Konstanz auf Übereinstimmung mit denen in Album 1 schließen. E. Power Biggs braucht bei Bach weder Technik zu zeigen noch zu verschweigen. Bei ihm achtet man schon wieder darauf, wie Selbstverständlichkeiten des Handwerks superbe Nuancen werden. Seine Hörvorstellung eines jeden Werkes ist wie von selbst einzusehen, die der Themen einfach zum Mitsingen, und überhaupt ist Bach bei ihm einfach wie Bach zu spielen, Punktum. Das solchem Bach-Spiel, von besten Traditionen ausgehend und ganz aus sich bestehend, vergnüglich zuzuhören ist, bedarf keiner näheren Beweisführung. Freilich, billig ist dieses Vergnügen keineswegs, und in den Choralvorspielen erreicht E. Power Biggs eine vertiefte Einsicht und religiöse Glaubwürdigkeit, die ihre Gestaltung durchaus diese Grenzen überwinden läßt. Erfrischend.

(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

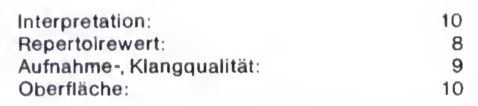
Sinfonia Concertante Es-dur KV 364

Karl Stamitz (1746–1801)

Sinfonia Concertante D-dur

Isaac Stern, Violine; Pinchas Zukerman, Viola; The English Chamber Orchestra; Daniel Barenboim, Dirigent

CBS MQ 31 369 25,– DM



Interpretation: 10
Repertoirewert: 8
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 10

Diese Platte bietet bei ausgezeichneter Klangqualität perfekte Interpretationen der beiden konzertanten Sinfonien. Die stilistische Übereinstimmung zwischen den beiden Solisten einerseits sowie diesem und dem vorzüglich begleitenden Kammerorchester andererseits ist geeignet, eine Atmosphäre gelösten Musizierens entstehen zu lassen. Die Phrasierung ist ungekünstelt, frisch; Schwung, Charme und Kantabilität stehen im richtigen, bei Mozart so schwer zu treffenden Mischungsverhältnis. – Die Quadro-Aufnahme eröffnet Breite und Tiefe. Sie vermittelt einen voluminösen, keineswegs aber überdimensionierten Orchesterklang. Die Soloinstrumente stehen vielleicht etwas sehr im Vordergrund. Gegen das Orchester sind sie zusätzlich dadurch abgesetzt, daß sich die Soloviolíne leicht rechts befindet, wo sie sich von den Violincelli abhebt, und die Bratsche leicht links mit den ersten Violinen als Hintergrund. Die derzeit klanglich und interpretatorisch beste Aufnahme im Katalog. Eine reine Stereo-Fassung dieser Aufnahme, die klangtechnisch auch sehr gut ist, liegt unter der Bestell-Nummer CBS 73030 vor.

(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.



Sergej Rachmaninoff (1873–1943)

Konzert für Klavier und Orchester Nr 2 c-moll op. 18

César Franck (1822–1890)

Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester

Alexis Weissenberg, Klavier; Berliner Philharmoniker; Herbert von Karajan, Dirigent

Electrola C 065-02 374 Q 25,– DM

Interpretation: 10
Repertoirewert: 6
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 10

Daß Alexis Weissenberg als Vollblut-Klaviervirtuose und das Berliner Philharmonische Orchester unter Herbert von Karajan diese Werke, zumal in quadrofoner Klangprojektion, adäquat interpretieren, ist nicht überraschend; schon eher die Tatsache, daß auf allzu Spektakuläres, auf bombastisches „blow up" ebenso verzichtet wird, wie auf triefende Sentimentalität. Der zweite Satz des populären Konzerts wird zurückgenommen und verinnerlicht musiziert. Erst in der Steigerung des Mittelteils kommt es wieder zu großorchestraler Klangentfaltung. Ein Genuß für sich ist die Streicherbegleitung der Philharmoniker kurz vor Schluß und während der Schlußapotheose dieses dezent interpretierten Satzes. Mit peitschenden Läufen und perlenden Klavierkaskaden beginnt das Finale, von Weissenberg brillant und vollgriffig bewältigt. Das Fugato wird vom Solisten und Orchester sehr differenziert wiedergegeben. Zu bombastischer Klangentfaltung kommt es erst wieder in der Schlußapotheose, aber das ist ja wohl kaum zu vermeiden. Die Quadro-Aufnahme bildet den Flügel breit und flächig in die Mitte ab, durchaus im richtigen Verhältnis zum Orchester. Diesem gab Tonmeister Wolfgang Gülich Breite und starke Tiefenstaffelung. Bis zum Mezzoforte ist das Klangbild ausgezeichnet. Bei Forte-Stellen des vollen Orchesters erleidet die Durchsichtigkeit – vermutlich eine Folge des etwas üppigen Halls – einige Einbußen. – Die Sinfonischen Variationen von César Franck verraten selbst in der Nachbarschaft des zweiten Klavierkonzerts von Rachmaninoff einen auffallenden Mangel an Substanz. Was sie im Unterschied zum Rachmaninoff-Konzert an melodischer Erfindung vermissen lassen, können sie durch rhythmische oder kontrapunktische Qualitäten nicht ersetzen.

(Beogram 4000, Sansui QRX-6500, Canton 2 x LE 600, 2 x LE 500, 2 x LE 400) Br.

Max Reger (1873–1916)

Choralfantasien für Orgel

Wachet auf, ruft uns die Stimme op. 52,2; Halleluja! Gott zu loben op. 52,3; Wie schön leucht' uns der Morgenstern op. 40,1

Hans Klotz an der Schuke-Orgel der Petrikirche zu Mühlheim/Ruhr, Richard Voge an der Orgel der Ev. Stadtkirche zu Schlüchtern

SDG 610 701 10,– DM

Interpretation: 8, 6
Repertoirewert: 3
Aufnahme-, Klangqualität: 7, 5; 6, 4
Oberfläche: 10

Max Reger zu seinem 100. Geburtstag auch schmaleren Geldbeuteln in Erinnerung zu bringen ist gewiß nicht falsch. Doch ist die Konkurrenz auch bei Reger nicht mehr so klein, abgesehen vom Anspruch, den das Werk stellt. So macht die vorliegende Produktion doch einen recht zusammengesetzten Eindruck. Dem einheitlichen Programm stehen zwei verschiedene Organisten, Aufnahmeorte und Aufnahmeleiter entgegen, und die Teilung von op. 52,3 ist auch nicht ganz einzusehen, zumindest ist sie nicht vorteilhaft. Interpretation und Tonqualität unterscheiden sich so deutlich, daß sie jeweils getrennt aufgeführt werden müssen. Hans Klotz zeichnet mit klaren, sicheren Konturen romantisch-bildhaft die theologische Stimmung der Fantasie. Straff gezügelt und konzertant zugleich bildet dann die Fuge einen wirkungsvollen Kontrast, so bleibt auch der Schluß des Werkes fest in seiner Hand. Gegen diese Gasteitung von op. 52,2, „Wachet auf, ruft uns die Stimme," setzt sich das Reger-Spiel Richard Voges mit den beiden folgenden Fantasien als lediglich „tüchtig gespielt" ab. Die Aufnahme in Mühlheim ist zwar pauschal und zu weit entfernt, sie bringt aber den Orgelklang in ausreichender Weite ein; in Schlüchtern beginnt sie mit heftigen Schwankungen und reicht vom plärrenden Ton bis zum einfach bloßen Aufnahmen. Das Instrument erhält kaum profilierte Züge. Dafür hat der Klang hier größere Schärfe, und auch die Dynamik ist von größerer Breite. In Mühlheim ist letztere zwischen mp und gerade f angesiedelt und scheint mitunter geradezu ein bißchen manipuliert. Die allgemeine Klangqualität der Wiedergabe ist gerade noch oberhalb jenes Plattenklanges angesiedelt, der früher (und heute bei ganz billigen Platten) so typisch war.

(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

Béla Bartók (1881–1945)

Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1 (1904); Erste Suite für großes Orchester op. 3 (1905)

Erszébet Tusa, Klavier; Budapester Symphonieorchester; Gyula Németh, Leitung; Ungarische Nationalphilharmonie, János Ferencsik, Leitung

Hungaroton SLPX 11 480 22,– DM

Interpretation: 6
Repertoirewert: 5
Aufnahme-, Klangqualität: 6
Oberfläche: 6

Als eine der letzten zehn Platten der Hungaroton-Gesamtaufnahme erscheint nun Bartóks Opus 1 – wenigstens in der Orchesterfassung, die Klavier-Solo-Fassung war schon früher herausgekommen. Und man kann daraus entnehmen, wie der 23jährige unterm überragenden Standbild von Liszt und mit einigen Seitenblicken zu Richard Strauß sich seine Laufbahn

als Komponist wohl damals vorgestellt haben mag. Er scheut sich dabei nicht, mit allen gängigen Ungarn-Klischees des späten 19. Jahrhunderts (fernab der später erschlossenen wirklichen Folklore) behend umzugehen und daraus neben zügiger pianistischer Brillanz auch manchen beredsamen Unterhaltungseffekt zu gewinnen. Bei der 1. Suite verändert sich das Bild zunächst durch stärkere Strauß-Anteile (vor allem im 1. Satz), dann aber recht wesentlich durch die formale Konzeption, deren symmetrisch angelegte Fünfsätzigkeit (zwei rasche Ecksätze und zwei langsame Sätze an 2. und 4. Stelle umschließen ein Scherzo im Zentrum) bereits das Modell späterer Brückenform-Werke erkennen läßt: wie im 5. Streichquartett oder mit langsamen, statt Scherzo-Zentralsatz im 4. Streichquartett und im Konzert für Orchester.

Mit dem letztgenannten Orchesterwerk teilt die 1. Suite auch ihre Erscheinungsform als verkappte Sinfonie, worauf besonders ihre internen thematischen Beziehungen, die alle Sätze als charakteristische Auslegungen eines einzigen Urgedankens zusammenschließen, recht nachdrücklich hinweisen. Die Aufnahme der Suite, die sich mehr an den musikantischen Schwung als an die verstrebenden Bauprinzipien hält, hatte schon in anderer Kombination (Qualiton 1203-04) vorgelegen. Die Neueinspielung der Klavier-Rhapsodie läßt es dagegen gerade an dem virtuosen Schwung, an der mitreißenden Klavierkonzert-Gestik, die hier noch uneingeschränkt das Wesentliche ausmacht, etwas fehlen. Vielleicht wollte die Solistin zu Bartóks höherem Ruhme nicht ohne weiteres zugeben, daß er in jungen Jahren einen so schmissigen Reißer geschrieben hat.

(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/ Sandwich) U. D.

Berühmte Orgeln Europas

a) Gebr.-Heidenreich-Orgel der St.-Michaelis-Kirche zu Hof/Saale

Werner Jacob, Organist

Electrola 1C 063-29086 23,– DM

b) Johann-Michael-Stumm-Orgel in der kath. Pfarrkirche zu Oberlahnstein

Viktor Lukas, Organist

Electrola 1C 063-29089 23,– DM

	a)	b)
Interpretation:	7-8	7-8
Repertoirewert:	7	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7	8
Oberfläche:	10	10

Wenn schon nicht sachlich, ist es werbetechnisch erfolgversprechend, eine so wählerisch beginnende Orgelreihe unter dem Titel „Berühmte Orgeln Europas" anlaufen zu lassen? Suggeriert dieser nicht Erwartungen von „Größten" und „Besten"? Dabei ist das Plus dieser ersten Vertreter, nicht gleich mit einem Super-Silbermann oder -Schnitger aufzukreuzen. Geistreich ist die Eröffnung mit der Hofschen Heidenreich-Orgel und dem Organisten Werner Jacob allerdings auch nicht, da schon eine Psallite-Aufnahme der gleichen Kombination vorliegt (s. Heft 8/72, S. 723). Die Aufnahme des Instruments erscheint hier recht pauschal, das Programm jedoch ist recht treffend ausgewählt: Mendelssohn, Liszt und Reubke. Symphonische Fülle und kammermusikalische Durchsichtigkeit des Klanges werden an ihren Werken glaubwürdig und beeindruckend entfaltet. Mendelssohn-Bartholdys 3. Sonate für Orgel in A-dur ist für Jacob interpretatorisch problemlos; er kann sie, und mit feinem Instinkt hält er ihren Duktus ein. Ebenso saftig und gekonnt sitzt das Lisztsche Werk, die Variationen für Orgel über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 und des „Crucifixus" der h-moll-Messe BWV 232 von J. S. Bach. Nachtwandlerisch sicher nutzt Jacob die romantischen Stimmungen und Farbgebungen, die musikalischen Kontraste ungebrochen aus. Freilich steht schon alles vorher fest – die Interpretationen erhalten gefährliche Routinenähe. Nur mit Julius Reubkes Sonate für Orgel c-moll über den 94. Psalm wird Jacob engagierter; seine Stärke, die Werke aus ihrer Zeitbedingtheit zu entwickeln, läßt bei seinem souveränen Können eine Alternativinterpretation zu der Wolfgang Stockmeiers auf Psallite entstehen (s. Heft 3/71, S. 217). Trotzdem scheint es nicht unbedenklich, wenn ein Organist vom Format Werner Jacobs – aus welchen Gründen auch immer – in Werk und Instrument nicht mehr als eine alles fordernde Aufgabe glauben machen kann, sondern Repertoiremusik betreibt – was ausbrechende Höhenflüge eher unterstreichen als widerlegen.

Da hat es Viktor Lukas leichter. Die ebenso sanft wie munter leuchtenden Klangfarben der weitgehend noch originalen 25-Register-Orgel Johann Michael Stumms von 1742 (durch Klais 1968 restauriert) und die unterhaltsame, klangfreudige Werkauswahl müssen einfach Spaß machen, und auch die Technik wird gewissermaßen von selbst bedient. (Die „Echowirkung" ist zu grob herausgestellt, schade, man glaubt sie nicht.) Viktor Lukas französiert seine europäische Werkauswahl, John Stanleys Voluntary I, Joseph Haydns Flötenuhrstücke (warum gleich zwölf hintereinander?!) sind Brüder der Variationen über „Bon Joseph, écoute moy" des Michel Corette, die er mit klanglicher Delikatesse auf die Spitze treibt. Gelingt hier alles sehr flüssig und pointiert, so reichen Carl Philipp Emanuel Bachs Sonate für Orgel Nr. 6 g-moll Wq 70,6 und zwei Sonaten von Domenico Scarlatti nicht über einen qualitätvollen Durchschnitt hinaus. Diese Platte hat schon mehr Chancen, „ihre" Orgel berühmt zu machen. Ihr so charakteristischer Farbton, der etwas Ansteckendes besitzt, kann mit der heiteren Eleganz französischer Orgeln durchaus konkurrieren. Die größere Aufnahmenähe und Herausstellung der Register bei der Einspielung bringen diese Wirkung (bis auf die schon vorher geäußerte Einschränkung) auch gebührend zur Geltung.

(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

a) Orgelmusik der Leipziger Schule

Karl Hoyer (1891–1936): Einleitung, Variationen und Fuge über den Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" – Günther Ramin (1898–1956): Canzona con Fugato in e-moll – Georg Trexler (geb. 1903): Introduktion und Passacaglia über ein Thema der VIII. Symphonie von Anton Bruckner; Meditationen über Themen des „Te Deum" von Anton Bruckner

Rudolf Walter an der Klais-Orgel im Dom zu Würzburg

Christophorus SCGLX 73761 22,– DM

b) Orgelmusik am Dom zu Salzburg

J. S. Bach (1685–1750): Präludium und Fuge A-dur BWV 536; Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 645; Präludium und Fuge a-moll BWV 543 – Paul Hofhaymer (1459 bis 1537): Recordare – W. A. Mozart (1756–1791): „Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr" KV 594 – Joseph Messner (1893–1969): Suite für Orgel op. 33

An der Domorgel: Gerhard Zukriegel

Christophorus SCGLX 73734 22,– DM

	a)	b)
Interpretation:	9	7-8
Repertoirewert:	9	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8, 7	8, 6
Oberfläche:	10	9

Zu den immer wieder dankbaren und ergiebigen Themen für Orgelplatten gehört das ortsgebundene Thema. Dafür legen diese beiden Einspielungen beredtes Zeugnis ab. Leider ist ihr technischer Stand – an bisherigen Christophorus-Orgelplatten gemessen – nicht der höchste; sie entstanden „in Zusammenarbeit mit dem ... Rundfunk." Er sollte dennoch nicht davon abhalten, diese Platten kennenzulernen. Besonders interessant ist die Begegnung mit den unter dem Begriff „Leipziger Schule" zusammengefaßten Komponisten Hoyer, Ramin und Trexler. Sie verbindet nicht nur gemeinsame Ausbildungsstätte und gemeinsamer Lehrer, nämlich das Leipziger Konservatorium und Karl Straube, es sind auch nicht allein ihre handwerklich-formale Gediegenheit und bewußt gewählte und getragene stilistische Stellung „zwischen den Zeiten," die sie aneinanderrückt, es ist ihr spezieller musikalischer „Ton," der sie zu Vertretern einer „Leipziger Schule" macht. Hoyer vergleicht man natürlich zunächst mit seinem vorbildhaften Lehrer Max Reger, aber schnell erkennt man auch neben bester Schule, wie sehr er auf der Höhe seiner Zeit stand und formal durchaus neben Reger bestehen kann. Ramins „gefrorener Improvisation" fehlt die Überzeugungskraft des Spontanen, die er in so hohem Maße in seinen wirklichen Improvisationen besaß. Der Katholik Trexler verbindet in seinem Werk jenen „Leipziger Stil" von Bachschem Nachfolgereformatismus und Leipziger Großbürgerlichkeit, Liberalität und Eleganz mit Diasporageist, der sich mit Brucknerschem Sehnen und konstruktivem Grübeln und Bauen ausdrückt. Wer auch ihn auf der Orgel sich frei hat äußern hören, erkennt die Einheit von Organist und Komponist in dieser speziellen Ausprägung.

Auf ein großes und bedeutendes Erbe kann der Salzburger Domorganist Gerhard Zukriegel zurückgreifen, wenn er die Orgelmusik seiner Stadt mit je einer Komposition des 16., 18. und 20. Jahrhunderts (Salzburger 20. Jahrhundert natürlich, bitte!) charakterisiert. Schon die Tatsache, daß hier ein Rechtsanwalt, als der Zukriegel tätig ist, Domorganist ist, kann als liebenswürdig-typischer Akzent für „Orgelmusik am Dom zu Salzburg" genommen werden. Er spielt die drei Vorgänger, wie wir sie vielleicht weniger lieben – und Messner lieben wir vielleicht sowieso weniger – aber er spielt sie, wie sie in Salzburg klingen müssen, ja, müssen. Und das ist gut so, anders kann man sie woanders hören. Die eigentliche Überraschung bringt die Seite A; schon darum sollte man sie sich zunächst aufsparen. Gerhard Zukriegel spielt einen ausgesprochen guten Bach, und auch die Orgel ist in ihrer Klarheit und Durchlässigkeit in Klang und Tonbildung wie ausgewechselt. Damit soll zugleich gesagt sein, daß die Einschätzung der B-Seite keine Umschreibung für „provinziell" ist, sondern den Aspekt eben dieses musikalischen Ortes ebenso umschreibt, wie die Bach-Seite ihn notwendig ergänzt. Man sieht, man muß nicht eine „Reihe" gründen, um eine zu haben ...

(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

Alte Spielmusik für Bläser II

Francisque Caroubel – Johann Georg Christian Störl – Samuel Scheidt – Thomas Stoltzer – Daniel Speer – Giovanni Gabrieli – Michael Prätorius – Moritz von Hessen – Melchior Franck

Verstärkter Bläserchor der Westfälischen Kantorei; Werner Kramer, Kontrabaß; Eberhard Brünger, Orgelpositiv; Wilhelm Ehmann, Leitung

Cantate 658 233 22,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Die Plattenhülle verweist auf die gleichartige Zusammenstellung alter Blasmusik auf der Cantate-Platte 658 211 (s. Heft 2/67; S. 102) und bezeichnet sich als zweite Folge; die Aufnahmen stammen ebenso wie die ihrer Vorgängerin aus der Hauswerkstatt Wilhelm Ehmanns, dem Her-

ausgeber mancher Bläsermusiksammlungen im Bärenreiter-Verlag, der sich mit Fachaufsätzen, Bearbeitungen, aber auch als Lehrer, Dirigent und Initiator von Bläserdarbietungen vor allem im norddeutschen Raum einen Namen gemacht hat. – Die vorliegende Zusammenstellung unterscheidet sich in einigem von der ersten Folge: Es sind nur Blechbläser zu hören, die aber in einigen Passagen von einer Orgel, in anderen von einem Kontrabaß anstelle einer Tuba unterstützt werden; bestimmte Spielweisen werden im instruktiven Hüllentext aus Ehmanns Feder erläutert und akustisch auch vorgeführt (so etwa die gelegentliche Verwendung des „Dämpfers" als einer Art Sordun-Register, die Ausschmückung durch Verzierungen, die dynamische Ausgestaltung von Ton- und Melodiebögen etc.). Interpretation, aufnahmetechnische Leistung und Fertigung sind tadellos. – Die Platte dokumentiert zweierlei: den Nutzen engagierter Musikpflege, auch in ausgefallenen Bereichen, die zu interpretatorisch hervorragenden Leistungen führen kann, und die wissenschaftlich fundierte und beispielhafte didaktische Wirkung, die von Ehmanns Schaffen ausgeht und diese Platte ebenso wie ihre Vorgängerin zu einem verdienten Eigenporträt seiner Arbeit werden läßt.
(Thorens TD 124, SME 3009, Shure V 15, Fisher X-1000, Summit HS 60)

Orgelwerke von Bach, Mozart und Reger

Martin Bartsch an der Kleuker-Orgel der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld

Recording WK 30002	25,– DM
Interpretation:	7-8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9-10
Oberfläche:	10

Es ist gewiß gewagt, auf die hochwertige Psallite-Aufnahme mit Werken Hindemiths und dem Organisten George Markey noch eine zweite Porträtierung des gleichen Instruments mit häufiger zu hörenden Werken und dem Hausorganisten folgen zu lassen. (Rez. der Psallite-Aufnahme s. Heft 7/72, S. 633.) Nun ist jedoch gerade die aufnahmetechnische Seite die interessanteste dieser Produktion. Schon Äußerlichkeiten machen neugierig: Die Aufnahmegerätschaft ist zitiert und die voll gerillte 30-cm-Platte hat einmalig niedrige Einspielzeiten, 15:06 und 11:34(!). Die akustischen Ergebnisse sind dementsprechend. Die Orgelpfeifenfelder sind exakt abgetastet und ihre Klangabstrahlungen werden bis zu ihrem Verklingen durch den Raum „begleitet," bis sie im Hall an musikalischen Ruhepunkten ganz abgeklungen sind. Das ist so perfekt gemacht, daß der leicht verspielte Eindruck entsteht, der Organist warte auf Befehl der Technik jedesmal diesen Effekt ab. Martin Bartsch ist klug und musikalisch genug, um es in seinen Interpretationen nicht den „Großen der Welt" nachzumachen, wenn er gängige Werke spielen muß. Seine modernste, unmittelbarste Leistung ist die klare, kräftige und formbetonte Gestaltung der Toccata in d op. 59 von Max Reger. Bachs Präludium und Fuge B-dur BWV 532 ist von ihm zwar auch durchdacht gespielt, jedoch stellt er seine Pedalkünste etwas zu absichtlich heraus. In Mozarts Fantasie Nr. 2 f-moll KV 608 spürt er den musikdramatischen Elementen nach und gibt so der Komposition einen ungewöhnlichen Akzent. Die saubere Plattenfertigung und der strenge Reiz der Plattentasche runden diese Produktion ab. Wer diese Orgel kennt und liebt, sollte auf sie nicht verzichten. Ebenso reizvoll wird manchem der aufnahmetechnische Vergleich zu Psallite sein.
(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

Klaviermusik

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli op. 120

Gilbert Schuchter, Klavier

Tudor TUD 0860	25,– DM
Interpretation:	5
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Gilbert Schuchter, dem österreichischen Pianisten verdanken wir eine vielgelobte Gesamteinspielung von Schuberts Sonatenwerk. Daß demgegenüber sein Verhältnis zum späten Beethoven wesentlich problematischer ist, ließ bereits seine Einspielung der Hammerklaviersonate erkennen. Vollends evident wird dieser Sachverhalt an dieser Aufnahme der Diabelli-Variationen. Beethovens letztes und umfangreichstes Klavierwerk setzt zunächst einmal einen größeren pianistischen Fundus voraus als Schuchter ihn besitzt. Der immense Reichtum an musikalisch-geistigen Charakteren, der dieses Werk zum Kompendium der Variationskunst schlechthin macht, läßt sich nicht durch sauberes, solides und sorgfältiges Klavierspiel alleine einfangen. Die spirituelle Luft, in der dieses Variationenwerk angesiedelt ist, beschwört leicht die Gefahr musikalischer Sprödigkeit herauf. Sie zu bannen, dazu bedarf es einer souverän über alle Mittel großer Pianistik schaltenden künstlerischen Phantasie, wie sie Schuchter keineswegs in ausreichendem Maße besitzt. So sehr man über Einzelheiten der Gulda-Einspielung der Diabelli-Variationen streiten können mag, so haushoch überlegen ist sie diesem Interpretationsversuch Schuchters, sowohl was klavieristische Kompetenz als auch was plastische Vorstellungskraft bei der Formung der musikalischen Gestaltenfülle angeht.
Schuchters Klavierspiel ist für dieses Werk zu nivellierend in bezug auf Dynamik, Farbe, Energie des Rhythmischen und Konturiertheit der Durchzeichnung. Die Folge davon ist ein betuliches Grau in Grau, das das Abhören der Aufnahme – schließlich benötigt das Werk fast eine Stunde Spieldauer – am Ende zur Geduldsprobe macht. Das beginnt schon mit der vierten Variation, der bei Schuchter die innere Bewegtheit des „poco più vivace" abgeht zugunsten eines betulichen Biedermeier. Viel zu harmlos gerät ihm die sechste Variation, deren grimmige auftaktige Triller, Fortissimi und Sforzati kaum herauskommen. Auch die siebente Variation bleibt gegenüber Guldas virtuoser Energie etwas pedantisch. In der neunten klingt das „risoluto" viel zu brav, und gegenüber der eminenten Pianistik, die Gulda im Presto der zehnten entwickelt – schließlich sind diese Variationen zu allem anderen auch noch ein glanzvolles Klavierwerk – wirkt Schuchter beinahe hölzern. Die „impressionistischen" Farbwerte der Sext-Quartengänge in der zwölften Variation hat Schuchter kaum erfaßt; das Stück klingt bei ihm wie eine lyrische Czerny-Etüde. Nr. 13 hat wiederum zu wenig rhythmische Energie, und die Doppel-Punktierungen des „Grave e maestoso" in Nr. 14 sind viel zu weich gezeichnet, so daß das Stück endlos lang und zerfließend wirkt.
Es hat wenig Sinn, diese Aufzählung fortzusetzen. Daß angesichts von Schuchters Nivellierung der Kontraste und Gestalten auch die vierteilige Großgliederung des Werkes nicht deutlich wird, versteht sich am Rande. Man fragt sich beim Abhören dieser Aufnahme, weshalb ein auf anderem Felde zweifellos überdurchschnittliches leistender Pianist unbedingt letzten Beethoven einspielen will, dem er weder pianistisch noch geistig gewachsen ist.
Tudor imponiert im allgemeinen mit so aufwendigen wie gehaltvollen Kommentaren. In diesem speziellen Falle wäre dem Plattenkäufer freilich mit einer eingehenden Einführung in die kompositorischen Besonderheiten von Beethovens bedeutendstem Variationenwerk mehr gedient gewesen als mit einer Geschichte der Gattung, die mit Adam und Eva anhebt, aber denn am Ende über das hier anstehende Werk nur einige Allgemeinplätze zu sagen weiß. Die Aufnahmetechnik der Platte ist einwandfrei.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III) A. B.

Franz Liszt (1811–1886)

Das Klavierwerk Vol. II

12 Etudes d'Exécution Transcendante; Grandes Etudes de Paganini; Drei Konzertetüden; „Waldesrauschen"; „Gnomenreigen"; Spanische Rhapsodie; Rumänische Rhapsodie

Louis Kentner, Klavier

Vox SVBX 5453 (3 LP)	39,– DM
Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Daß ein Zentralwerk der großen Klaviermusik des 19. Jahrhunderts wie Liszts Zwölf Etüden in der endgültigen Fassung von 1851 geschlossen nur in dieser Kentner-Einspielung vorliegt, dürfte ein Beweis sein für die heute noch kaum lösbaren pianistischen Ansprüche, die dieser Zyklus stellt. Sieben der Stücke hat Vladimir Ashkenazy für Decca eingespielt, und zwar so hervorragend, daß man das Fehlen der übrigen bedauert. Auch von Richter liegen nur zwei Einzelaufnahmen vor. Nicht viel anders steht es um die sechs Paganini-Etüden, die außer dieser Kentner-Produktion nur in einer alten Mono-Aufnahme Ludwig Hoffmanns komplett greifbar sind.
Der erhebliche Repertoirewert dieser Drei-Platten-Kassette liegt unter diesen Umständen auf der Hand, obwohl Kentners Darstellungen nirgends das pianistische Niveau der Ashkenazy- und Richter-Aufnahmen erreichen. Was bedeutet, daß die in jeder Beziehung vollgültige, den „transzendentalen" Ambitionen dieser Klaviermusik genügende Gesamtaufnahme des Lisztschen Etüdenwerkes nach wie vor aussteht.
Kentner bleibt den rein manuellen Forderungen Liszts wenig schuldig. Aber er donnert diese Musik mehr im Stil traditionellen Virtuosentums herunter, als daß er, wie Ashkenazy, ihre enorme koloristische und harmonische Differenziertheit herauszukristallisieren wüßte. Kentner geht es in erster Linie um die effektvolle Bewältigung und Belichtung der spieltechnischen Aspekte, das „Transzendentale" hat für ihn nur die Bedeutung von „außerordentlich schwer." Daß die aufgeworfenen manuellen Probleme bei Liszt über sich selbst hinausweisen, daß die Sprengkraft dieser Klaviermusik alles das entband, was bis hinauf zu Skrjabin und Ravel für das Klavier geschrieben wurde, kommt bei ihm nicht heraus. An keiner Stelle dieser sechs Plattenseiten hat man den zwingenden Eindruck, einem pianistischen Ereignis zu begegnen, wie es bei Ashkenazys Liszt-Spiel immer wieder der Fall ist. Kentner modelliert bei aller Bravour die melodischen Konturen viel flacher; seine dynamische Palette ist weit weniger ausgreifend und gestuft, dem Rhythmischen geht das Letzte an Brisanz ab, und statt des raffinierten koloristischen Feuerwerks, das Ashkenazy abbrennt, bietet Kentner zwar donnernd- virtuoses, aber monochromes Klavierspiel. Ein Stück wie „Harmonies du Soir" aus den zwölf Etüden nimmt den gesamten Impressionismus vorweg, das macht Ashkenazy faszinierend deutlich, während die zehn Minuten bei Kentner recht lang sind. Und aus der berühmten Campanella nach Paganini mehr zu

machen als gleißende Diskant-Fingerfertigkeit, die sprühende Geistigkeit dieses Kompendiums moderner Klaviertechnik zu entbinden, das ist Kentner nicht gegeben. Wie denn auch seiner Darstellung der Mazeppa-Etüde jene glühende Klavierdämonie abgeht, ohne die Musik dieser Art letztlich nur leeres Gedonner und Geklingel bleibt.
Es gibt heute in der Welt möglicherweise nur ein halbes Dutzend Pianisten, die Liszts Etüdenwerk gewachsen sind. Kentner gehört trotz des Rufes, den er als Liszt-Spieler genießt, nicht zu ihnen. Das ist das Fazit, das bei allem Respekt vor der pianistischen Könnerschaft des ungarisch-amerikanischen Künstlers, der immerhin Bartóks Zweites Klavierkonzert 1933 uraufführte, gezogen werden muß.
Die beiden Rhapsodien, deren Einspielungen Vox bereits vor einigen Jahren in anderem Zusammenhang veröffentlichte und unter denen die Spanische ein bedeutendes Stück ist, während die von Busoni herausgegebene Rumänische weit blasser wirkt, gelingen Kentner bezeichnenderweise fesselnder als die Etüden. Der großzügige, von der Follia bestimmte Aufbau der Spanischen Rhapsodie wird mit Schwung und Feuer nachvollzogen, wobei die interessante Synthese von Passacaglia-Strenge und glanzvoll-zigeunerhafter Pianistik, die den Reiz weiter Strecken des Stückes ausmacht, wirkungsvoll zum Tragen kommt.
Die Platten klingen sehr präsent und stählern-brillant. Manche baßlastigen Klangverdickungen gehen wohl kaum auf das Konto der Technik.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III) A.B.

Antonín Dvořák (1841–1901)

Thema mit Variationen op. 36; Silhouetten op. 8; Drei poetische Bilder aus op. 85

Rudolf Firkusný, Klavier

Candide CE 31 067	16,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	6

So engagiert und kompetent Firkusný auch spielen mag: diese Musik aus dritter Hand kann er nicht zum Leben erwecken. Alles, was Dvořák in seinen drei Sammlungen für Klavier zu vier Händen auszeichnet, ist hier nicht einmal zu ahnen. Das (an Beethovens Sonate op. 26) inspirierte Thema mit Variationen kommt kaum von der Stelle (variationstechnisch findet nur Belangloses statt), die Silhouetten op. 8 sind an Dürftigkeit des Klaviersatzes kaum zu überbieten, und lediglich in den drei aus Opus 85 ausgesuchten Stimmungsbildern findet man zuhörenswerte Musik. So ist die Platte bestens geeignet, dem tradierten Urteil, Dvořák sei als Klavierkomponist (außer in den erwähnten Sammlungen zu vier Händen, wie etwa den Slawischen Tänzen) unbedeutend, empirischen Untergrund zu verleihen. – Der Klavierklang ist ein wenig zu hallig und (was sich am Verstärker regulieren läßt) zu baßbetont; die Oberfläche, wie bei amerikanischen Platten üblich, ist sehr rauh.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000) U. Sch.

Kammermusik

Max Reger (1873–1916)

Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello in A-dur op. 146

Karl Leister, Klarinette; Drolc-Quartett: Eduard Drolc, Jürgen Paarmann, Violinen; Stefano Passaggio, Viola; Georg Donderer, Violoncello

DGG 2530 303	25,– DM
Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

In einem Aufsatz über Reger aus der Feder des bekannten Organisten Prof. Hans Haselböck (in der Österreichischen Musikzeitschrift 1973, S. 132) heißt es: „Regers verhältnismäßig früher Tod mag ... eine Ursache dafür gewesen sein, daß eine Breitenwirkung seiner Kunst ausblieb. Im Gegensatz zu Mozart, Schubert oder Hugo Wolf etwa, die in der ihnen zugemessenen kurzen Lebenszeit, so will es uns zumindest scheinen – ihre Vollendung erreichten, blieb es Reger versagt, eine sublimere Handhabung seiner Kunstmittel, wie sie sich so glückhaft in seinen Mozart-Variationen op. 132, in der Orgelphantasie op. 135b oder im ganz späten Klarinettenquintett zeigt, in einer weiteren Gruppe von Werken unter Beweis zu stellen. Er ... trat, und hierin liegt seine Tragik begründet, eben in dem Augenblick von der Bühne des Lebens ab, in dem er geradezu in einer Art von Selbstbefreiung den Weg zu einer Musiksprache von apollinischer Klarheit und Gelöstheit gefunden hatte."
Und in der Besprechung der Electrola-Aufnahme des Klarinettenquintetts mit Geuser und dem Heutling-Quintett (s. Heft 12/65, S. 757), der wenig später die DaCamera-Aufnahme mit Gall und dem Keller-Quartett (s. Heft 7/66, S. 457) folgte, heißt es: „Der Friede des Abends liegt über dem klassisch ausgewogenen, überaus durchsichtigen Werk. Leidenschaft offenbart sich nicht mehr akut. Nur noch in der milden Verklärung der Erinnerung leuchtet sie gelegentlich auf. Stille Heiterkeit, gepaart mit leiser Resignation bestimmen den Grundcharakter des sich mühelos erschließenden Werks."
Es ist eigentlich erstaunlich, daß diese beiden Platten – von denen die Electrola-Aufnahme mit der Bewertung 10/10/10/9 als hochkarätige Darstellung gelten kann – sechs Jahre lang im Katalog allein blieben und erst das Reger-Jahr 1973 Anlaß zu einer Neuaufnahme gab: das Drolc-Quartett krönte mit dieser Einspielung seine Gesamtaufnahme der Reger-Streichquartette für die DGG, wobei aber die Kritik (s. Heft 1/70, S. 40, oder 4/73, S. 393) an der Kongruenz von Vorlage und Darstellung teilweise erhebliche Abstriche machen mußte. Was dabei an Mängeln der Streicher festzustellen war, läßt auch diese Einspielung als der älteren Electrola-Aufnahme nicht gleichwertig erscheinen; denn auch hier, wo nun mehr noch als in den späten Streichquartetten Abgeklärtes, Esoterisches, nach innen Gekehrtes, Gelöstes dominieren, werden Steigerungen und Aufladungen verkrampft angegangen (die Schnaufereien des Primarius vor und nach solchen Einsätzen sind schon recht störend), während in den langen Bahnen der beschaulich-heiteren Innerlichkeit die „gelöste Spannung" sich nicht deutlich artikuliert (was auch daran liegen mag, daß der Bratschenpart im Ensemblespiel zu stark überdeckt wird und akustisch nicht überall zu verfolgen ist und dadurch die Durchsichtigkeit der Struktur schon deshalb nicht ausreichend ohrenfällig wird) und so die Textur des Werks nicht gleichmäßig erscheint. Leisters Klarinettenspiel ist eine Kostbarkeit, kann aber die Schwächen des Streicherensembles nicht wettmachen. So bleibt es bei Geuser und den Heutling-Mitgliedern.
(Thorens TD 124, SME 3009, Shure V 15, Fisher X-1000, Summit HS 60) D. St.

Recital Trio Pro Arte Musica Zürich

J. Haydn: Klaviertrio C-dur Nr. 27 – W. A. Mozart: Klaviertrio Es-dur KV 542 – Boris E. Mersson: Variationen Es-dur über „Brüder, reicht die Hand zum Bunde" nach Mozart

Trio Pro Arte Musica Zürich

Jecklin 132	21,– DM
Interpretation:	6
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Der Titel dieser Platte lautet: „Festliche Musik." Das stellt die Frage, für welche Art von Festlichkeit die hier gesammelten Werke stehen oder ob sie nur einem Fest für Boris (E. Mersson) dienen. Dieser Komponist, Pianist des Trios, hat seine oben angezeigten Mozart-Variationen 1971 geschrieben – würden sie als Entstehungsjahr 1771 tragen, so könnten sie kaum mehr Aufmerksamkeit beanspruchen. Von daher löst sich auch die eingangs gestellte Frage: Die hier gespielten Werke wurden nach dem Motto „Brüder, reicht die Hand zum Bunde" ausgewählt, d. h. als Spielgelegenheit für ein Klaviertrio. Daß dieses über häuslichen Spielstandard hinaus ist, wäre indes immer noch kein Grund, solche Produkte der Öffentlichkeit anzubieten – wäre besagter Boris E. Mersson nicht – wie es im Cover-Text heißt – „seit etwa fünfzehn Jahren bei einer Schallplattenproduktionsfirma tätig." Man kennt solche Fälle, wo ein Künstler, bei einer Schallplattenfirma landend, seiner Nicht-Karriere nachtrauert – und man hat Respekt vor solchem Schicksal; ob er dem aber entweicht, wenn er sich mit einem mehr biederen als inspiriert spielenden Trio selbst produziert, muß bezweifelt werden. – Die Klangtechnik wäre ausgezeichnet, wenn nicht das Klavier mit Überhall bedacht worden wäre.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Saba 8120, Heco P 4000) U. Sch.

Franz Schubert (1797–1828)

Streichquartette Nr. 1 (in wechselnden Tonarten) D. 18, Nr. 2 C-dur D. 32; Nr. 3 B-dur D. 36

Melos Quartett

DGG 2530 322	25,– DM
Interpretation:	8
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die ersten Streichquartette Schuberts sind weder für diese Gattung noch für das Werk des Komponisten bezeichnend; daß sich das Melos-Quartett mit diesen Instrumentalexerzitien (die oft genug wie ein Vor-Ausprobieren orchestraler Satzweise wirken) intensiv auseinandergesetzt hat, ist dennoch zu begrüßen – vielleicht ist diese Platte sogar der Auftakt zu einer Gesamteinspielung von Schuberts Quartetten, die der (unvollständigen) des Heutling-Quartetts eine dringend gewünschte Konkurrenz bescheren könnte. Das junge Stuttgarter Quartett, dessen Reifeprozeß auch an Konzertsaalerfahrungen abzulesen ist, hat sich viel Mühe gemacht, um die monochromen Klangflächen, die simplen Harmonisierungen und die nicht minder einfachen Rhythmen zum Klingen zu bringen – daß ihm dieses Unterfangen weitestgehend gelingt, bei vorzüglicher Unterstützung durch die Aufnahmetechnik, ist des Lobes wert.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Saba 8120, Heco P 4000) U. Sch.

Neue Musik

Olivier Messiaen (geb. 1908)

Quatuor pour la Fin du Temps; Le Merle Noir

The New York Philomusica Chamber Ensemble (Joseph Rabbai, Klarinette; Isidore Cohen, Violine; Timothy Eddy, Violoncello; Robert Levin, Piano; Paige Brook, Flöte; A. Robert Johnson, Leitung

Candide CE 31050 — 16,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	6

In Messiaens „Quartett für das Ende der Zeiten" mischen sich Züge des antifaschistischen Widerstandes mit gleichsam dogmatisch abgesicherten apokalyptischen Visionen. Das scheint typisch für einige dem französischen Kulturkreis angehörige Musiker der letzten Kriegsjahre (Honeggers „Symphonie liturgique" zielt in eine ähnliche Richtung), insbesondere für Messiaens eigenen Standpunkt. Das 1941 geschriebene Quartett läßt dem konstruktiven Denken der Nachkriegsjahre noch wenig Raum, versenkt sich noch ausschließlicher in die mystische Innenschau einer Gläubigkeit, der die politischen Zeitereignisse zu Zeichen einer göttlichen Endzeit gerieten. Entsprechend pflegt Messiaen im Quartett einen paradoxen introvertierten Lapidarstil, der relativ simple musikalische Materialien in fremdartigste Konstellationen bringt, andererseits avancierte Melodie- und Rhythmusmodelle durch zwangshafte Wiederholungen zu eigenartig insistierenden Klangsymbolen gerinnen läßt. So tragen die süßlich-penetranten Klangbilder „Louange à l'Eternité de Jésus" und „Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'Ange" eindeutig neuromantische Züge, ohne daß sie in seichtem Elektizismus völlig aufgingen: niemals fehlt die irritierende Akkord-Würze, immer wieder bricht auch ein ekstatischer Tonfall durch, der – mit welchen Kruditäten er sich auch verbindet – auf utopisches Terrain deutet. Vorab sichert auch schon die aparte Instrumentalbesetzung dem Werk einige Farbreize abseits des Längstgehörten (Klarinette, Klavier, Violine und Violoncello – die beiden letzten werden zuweilen wie ein einziges Instrument behandelt). Das knappe Flöten-Klavier-Duo „Le Merle Noir," ein Rondo aus dem Jahre 1952, gehört in den Umkreis der Vogel-Apotheosen Messiaens – es enthält sich freilich einer gesteigerten Virtuosität, bleibt auch in den Farbmischungen diskret und miniaturhaft.

Vom Quartett gibt es auf dem deutschen Plattenmarkt bereits eine exzellente Wiedergabe mit Gruenberg, Peyer, Bleeth und Beroff (bei Electrola). Vor allem dem exakten und sprühenden Klavierpart von Beroff kann die vorliegende Aufnahme das Wasser nicht reichen: Robert Levin spielt um einige Nuancen verschwommener, kontrastärmer. Daß manches bei ihm seltsam matt und flach klingt, liegt aber auch an der Aufnahmetechnik, die das Klavier im Quartett (bei „Le Merle Noir" geschieht das weniger) deutlich benachteiligt. Die Streicherparts gerieten differenzierter, und vor allem Joseph Rabbais Klarinette ist in den Piano- und Pianissimo-Schattierungen unheimlich differenziert und ausgeklügelt. Die etwas verschleierte Klangpräsentation läßt bei ihm Klappen- und Ansatzgeräusche nahezu unhörbar werden, was freilich nicht unbedingt von Vorteil ist: das gesamte Klangbild erscheint in etwas indirekter Beleuchtung. Das verschafft der Musik eine poetisch-meditative Aura, die vielleicht doch nicht ganz authentisch ist. Die Pressung läßt keine groben Fehler erkennen, befriedigt aber nicht ganz; die Laufruhe wird auch durch Veränderung des Auflegegewichtes nicht optimal.

(Mel-Pic-35, Dual 1019, Sphis LB 160 S) H.K.J.

Werner Heider (geb. 1930)

Konturen für Violine und Orchester (1962–64); Bezirk für Klavier und Orchester (1969); -einander für Posaune und Orchester (1970)

Saschko Gawriloff, Violine; Ernst Gröschel, Klavier; Armin Rosin, Posaune; Nürnberger Symphoniker; Werner Heider, Leitung

Colosseum SM 549 — 21,–

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Die erste Platte mit Kompositionen des Franken Werner Heider (geboren in Fürth, lebt in Erlangen) scheint aufs erste nur einen Werkbereich zu präsentieren: drei Konzerte für Violine, Klavier und Posaune. Bedeutet dies nicht eine unstatthafte Verengung gerade bei einem so spontanen und vielseitigen Musiker, der komponierend, dirigierend und klavierspielend zwischen der Musica nova und dem Jazz hin- und herwandert, den ordnenden Sachverstand von dort und den knappen, sprungbereiten Ton von da für seine kürzelgleiche, musikalische Zeichensprache nutzbar gemacht hat? Allein beim genaueren Hörvergleich dieser drei Stücke, die äußerlich der Gattung Konzert zuzurechnen sind, entdeckt man bald, wie jedes aus dem Geist des Instruments und obendrein nach einem eigenen Formkonzept entwickelt ist. Selbst das übereinstimmende Vorhandensein einer formalen Symmetrieachse und gewisser Analogien zwischen Anfang und Ende sagt nicht viel mehr, als daß Heider es liebt, sich sein kompositorisches Betätigungsfeld vorher abzustecken, um sich dann innerhalb dieser Interpunktionsgrenzen, die wie musikalische Angelpunkte fungieren, um so ungezwungener, reaktionsbereiter und impulsiver bewegen zu können.

So errichtet Heider etwa mitten in dem Klavierkonzert „Bezirk," in dem es „Randbezirke," „Hauptbezirke" und im Zentrum eine „Cadenza" gibt, einen „Orchester-Obelisk als Kulminationspunkt," oder er gliedert sein Albrecht-Dürer-Stück mit Soloposaune, dessen einzelne Abschnitte aus Komposita von „– einander" ihre Charakteristik ableiten – „voneinander, umeinander, gegen- und nebeneinander, über- und durcheinander, ineinander" etc. –, zu Anfang, in der Mitte und am Ende durch drei „unbewegliche, ‚denkmalartige' Dreiklänge in den symbolisch gedachten Tonarten A-D." Aber wie in das aus dem Pianissimo auftauchende mystische A-dur zu Beginn dann verwendelnde Dissonanzstimmen eingeführt werden, dies zeigt die Fähigkeit Heiders, Abstoßflächen zu benützen und sein eigenes musikalisches Idiom dabei zu präzisieren. Musikalische Verhaltenssituationen, gestische Wechselreden, lockere Spiele mit Figuren und Mustern werden da vorgeführt. Und da Heider alle drei Stücke mit guten Solisten und den gar nicht provinziellen Nürnberger Symphonikern dirigiert hat, kann man seine prägnante, zupackende Handschrift gewissermaßen auch noch hören. Ein verläßlicheres Schallplatten-Porträt läßt sich nicht denken.

(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich) U.D.

Geistliche Musik

Heinrich Schütz (1585–1672)

Die sieben Worte Christi am Kreuz SWV 478

Maria Friesenhausen, Sopran; Ursula Brehms, Alt; Karl Markus, Tenor; Reiner Prinz, Baß; Erich Wenk, Baß (Jesus); Heinz-Jürgen Küpper, Baß; Vokalensemble Pro Musica, Köln; Günter Kehr, Günther Römling, Jürgen Kussmaul, Karl-Michael Krummacher, Viole; Alwin Bauer, Violoncello; Walter Meuter, Kontrabaß; Rudolf Ewerhart, Orgel; Johannes Hömberg, Leitung

Drei Motetten für zwei Chöre

The American Kantorei; Robert Bergt, Dirigent

Turnabout Vox TV-S 34 521 — 10,– DM

Interpretation:	a) 9	b) 7
Repertoirewert:		7
Aufnahme-, Klangqualität:	a) 9	b) 6
Oberfläche:		8

Eine Schütz-Platte, die auf unterschiedliche Manier von der deutschen Schmelspur-Schütz-Pflege loskommen will. Dieses Bestreben ist zwar spätestens seit der DG-Archiv-Einspielung der Psalmen Davids mit den Regensburger Domspatzen unter Leitung von Henns Mertin Schneidt nicht mehr neu, aber immerhin noch aktuell genug, als daß man sich nicht über jeden weiteren Versuch, Schütz endlich von dem zweifelhaften Nimbus, die Domäne jugendbewegter Singkreis-Dünnblütigkeit zu sein, zu befreien, freuen würde.

Ob das freilich auf so hemdsärmelig-unbekümmerte Weise geschehen soll, wie die Amerikaner – über die die Plattentasche keinerlei nähere Auskunft gibt – es hier versuchen, bleibe sehr dahingestellt. Sie singen aus den Psalmen Davids die Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt," außerdem „Machet die Tore weit" und „Ich bin die Auferstehung und das Leben," beides Doppelchor-Motetten aus Schütz' Frühzeit, letztere in englischer Sprache (!). Englischen Schütz nach Deutschland zu importieren, das ist so sinnvoll wie es der Export einer deutschsprachigen „Aida" nach Italien wäre. Der Kenner der Stücke ärgert sich naturgemäß über übersetzungsbedingte rhythmisch-deklamatorische Entstellungen, die bei einer Musik, welche, wie die Schützsche, vom Sprachduktus ausgeht, doppelt schwer ins Gewicht fallen. Was soll das also?

Bei der Kantorei handelt es sich offenbar um einen starkbesetzten Chor, der mit viel klanglichem Impetus an die venezianische Doppelchörigkeit des jungen Schütz herangeht. So erfreulich dieses Schöpfen aus dem Vollen im Prinzip auch sein mag, so wirkt es in diesem Falle doch allzu pauschal und undifferenziert, zumal die Aufnahmen auch noch kräftig eingehallt sind. Man braucht nur einmal die Dresdner Mauersberger-Aufnahme oder die Regensburger Schneidt-Einspielung von „Jauchzet dem Herrn" neben diese US-Produktion zu halten, um dieses unbekümmerte alfresco als Schütz wenig angemessen zu empfinden.

Ist die B-Seite der Platte somit reichlich überflüssig, so muß die Kölner Aufnahme der „Sieben Worte" als der überzeugend gelungene Versuch angesehen werden, einen Schütz zu interpretieren, der bei aller Wahrung des Wort-Primates das blutvolle Espressivo dieser Musik entbindet. Die Binsenweisheit, daß Schütz ohne die frühe Barockoper mit ihrer affektgeladenen Monodie undenkbar ist, war in Deutschland allzulange unter fromm-protestantischem Puritanertum verschüttet, als daß ein so energischer Hinweis auf diesen Sachverhalt, wie ihn Johannes Hömberg hier praktiziert, nicht vonnöten wäre. Sein

Vokalensemble Pro Musica, das im Vorjahr eine vom Goethe-Institut getragene große Südamerikatournee unternahm, arbeitet quasi auf „Halbprofi"-Basis. Das heißt: ausgewählte, gute Stimmen, hohe Musikqualität eines jeden Mitglieds. Dieses Ensemble weiß Hömberg in den beiden Eckchören zu ungemein gespanntem Espressivo und ausladender Dynamik zu führen. Nicht weniger intensiv spielt das von Günter Kehr angeführte Instrumentalensemble, das die kantablen Möglichkeiten „moderner" Instrumente vor allem in den herrlich gespielten Instrumentalritornellen ungehemmt auskostet. Auf der gleichen Linie eines unpathetischen, aber ausdrucksvollen Singens liegt der machtvolle Christus von Erich Wenk. Unter den vorzüglichen Solisten fällt lediglich der „Mörder zur Rechten" mit seinem etwas mageren Baß aus der Reihe. Die Aufnahme stellt eine sehr überzeugende Alternative zu der Hamburger Jürgens-Leonhardt-Einspielung mit alten Instrumenten (Telefunken) dar. An Unmittelbarkeit des Eindrucks ist sie dieser entschieden überlegen, so reizvoll das schlanke Klangbild der Hamburger auch sein mag. Die Klangtechnik ist in jeder Beziehung gut, der etwas gedeckte Charakter der Aufnahme entspricht durchaus dem weniger auf Linearität denn auf Espressivität ausgehenden Interpretationskonzept.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III) A. B.

Heinrich Schütz (1585–1872)

Motetten und Psalmen: Sumite Psalmum SWV Anh. 9; Hodie Christus natus est SWV 456; Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn SWV 24; Lobe den Herrn meine Seele SWV 39; O bone Jesu SWV 471; Saul, Saul, was verfolgst du mich SWV 415; Benedicam Dominum SWV Anh. 5; Die Himmel erzählen die Ehre Gottes SWV 455

Ensemble Vocal et Instrumental Philippe Caillard; Philippe Caillard, Dirigent

Electrola 1 C 065-28 328 25,– DM

Giovanni Gabrieli (um 1557–1612)

Sacrae Symphoniae für Solisten, Doppelchor, Bläser, Streicher und Orgel: Plaudite omnis Terra; Miserere mei, Deus; Domine exaudi orationem meam; Cantate Domino; Canzon Noni Toni; Diligam te Domine; Jubilate Deo; Messe (Kyrie-Gloria-Sanctus); Canzon Primi Toni; Ego rogabo ad patrem; Virtute magna; Magnificat; Magnificat; O Domine Jesu Christe; Hodie Christus natus est; Hoc tegitur; Sancta et immaculata virginitas; Angelus Domini descendit; Nunc dimittis; Jam non dicam vos servos; Misericordias Domini; Jubilate Deo; O Jesu mi dulcissime; Regina coeli; Ego sum qui sum

Choeur Symphonique, Choeur de Chambre et Orchestre de la Fondation Gulbenkian, Lissabon; Ensemble Vocal, Grand Choeur Universitaire et Orchestre de Chambre de Lausanne; Michel Corboz, Leitung

Electrola 1 C 187-28 316/17 29,– DM

	a)	b)
Interpretation:	7/8	9
Repertoirewert:	7	9
Aufnahme-, Klangqualität:	7	9
Oberfläche:	9	9

Mit diesen beiden, erst wenige Monate nach ihrem Erscheinen ins deutsche Repertoire übernommenen Produktionen ehrte die rührige französische Firma Erato im Schütz-Jahr 1972 nicht nur den hohen Jubilar selbst, sondern auch dessen bei aller Berühmtheit uns doch im Grunde viel weniger vertrauten Lehrmeister, den großen und genialen Kapellmeister der San-Marco-Basilika in Venedig, Giovanni Gabrieli. Innerhalb der umfangreichen Schütz-Diskografie hat die dem grauen Senior deutscher Musik gewidmete Platte zunächst das Verdienst, ein sinnvoll geplantes und abwechslungsreiches Programm zu bieten, das einen instruktiven Überblick über die verschiedenen Zeitabschnitte seines Schaffens vermittelt. Für den Musikfreund, der auf Gesamtaufnahmen ganzer Werkgruppen keinen Wert legt und sich lieber mit charakteristischen Beispielen begnügt, enthält die Auswahl neben Auszügen aus den Psalmen Davids (1619) und den Symphoniae sacrae III (1650) Ersteinspielungen von SWV 456, 471 und Anh. 5. Die von Philippe Caillard geleiteten Kräfte musizieren sehr engagiert und mit einer zupackenden Vitalität, die sich unmittelbar auf den Hörer überträgt, wenn sie auch dem Puristen ungenügend historisch orientiert, mit anderen Worten, zu entschieden modern, anmuten mag. Weniger als die künstlerische Darbietung befriedigt allerdings die Qualität der Aufnahme, bei der die dynamische Relation zwischen Solisten und Chor so extrem ausgefallen ist, daß die ersten häufig von der gewaltigen Masse des zweiten buchstäblich erdrückt werden. Ungemein besser stimmen die klanglichen Proportionen beim Gabrieli-Doppelalbum, das mir ohnehin in vielerlei Hinsicht als die weitaus bedeutendere Realisation erscheint. Welche überwältigenden Eindrücke der junge Schütz von den prachtvollen und höchst originellen mehrchörigen Kompositionen seines Lehrers empfangen haben muß, machen diese beiden auch akustisch hervorragend geratenen Aufnahmen ganz besonders deutlich. Mit (von zwei rein instrumentalen Canzonen aufgelockerten) 23 von insgesamt 62 Motetten der 1957 veröffentlichten Sacrae Symphoniae stellen sie nicht nur die zahlenmäßig am großzügigsten angelegte Auswahl auf Platten dar sondern zählen zu den herrlichsten und beeindruckendsten Gabrieli-Einspielungen überhaupt, die mir bekannt sind.
Um so bedauerlicher ist die Tatsache zu vermerken, daß die Präsentation hier wie dort so viele Wünsche offen läßt. Einen Abdruck der gesungenen Texte sucht man vergebens. Statt dessen bietet die Plattenhülle außer einer knapp gehaltenen Einführung nur kurze Werkanalysen, dessen Verfasser Virginio Fagotto (bei Gabrieli) sogar nur mit Initialen angegeben ist. Bei einer Produktion so hohen künstlerischen Ranges hätte man doch wirklich etwas mehr Sorgfalt erwartet. Über diesen Mangel tröstet allerdings der günstige Preis des Gabrieli-Albums einigermaßen hinweg.
(Garrard 301, SME-Tonarm, Shure V 15 II, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J. D.

Heinrich Schütz (1585–1672)

Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach St. Matthäus SWV 479

a) Peter Pears, John Shirley-Quirk, Derek McCulloch, Philip Langridge, Stanley Riley, Terry Edwards, David Thomas, Felicity Palmer, Jessica Cash, Benjamin Luxon, Meriel Dickinson; Heinrich Schütz-Chor; Roger Norrington, Leitung

Decca „Das Alte Werk" SAWD 9 986-B 22,– DM

b) Theo Altmeyer, Wolfgang Schöne, Hanns-Friedrich Kunz, Margret Jetter, Rainer Nauber, Magdalene Schreiber, Hanns Wilhelm; Gächinger Kantorei Stuttgart, Helmuth Rilling, Leitung

Cantate 658 232 22,– DM

	a)	b)
Interpretation:	6-10	7
Repertoirewert:	6	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7, 9	8, 9
Oberfläche:	10	10

Nachdem kürzlich die Vox-Einspielung der drei Schützschen Passionen besprochen werden konnte, stehen nun gleich zwei Einspielungen der gleichen Passion mit anspruchsvollen Besetzungen zur Auswahl. Und erst der Vergleich dieser drei verschiedenen Interpretationen erschließt etwas vom Reichtum des Schützschen Alterswerkes, läßt es nicht als bloß ehrwürdiges, unverändertes Denkmal grauer Vorzeit erscheinen. Interpretationsnoten können hier darum eigentlich nur ausdrücken, inwieweit die Akzentuierung des Werks es auch ausschöpft. Die Interpretation Roger Norringtons ist die auffälligere. Die Zusammenstellung der Solisten ist schlechthin bis auf die kleinste Rolle hervorragend. Sie begreifen das Werk musikdramatisch, sein Melos, seine szenische Gliederung. Die Passion wird unter ihren Händen zur Oper. Man glaubt sich in die Zeit Monteverdis zurückversetzt. Jede Gestalt, bis in die Nebenpersonen, ist mit ihrem Charakter, ihren Empfindungen und ihrer Entwicklung voll ausgezeichnet. In dieser – als Ganzes wohl unzulässigen – Akzentuierung liegt das Verdienst, die untergründige Wirksamkeit früherer Erfahrungs- und Schaffensschichten Schützens einmal deutlich zu machen. Und zwar wird dies durch die stimmliche und gestalterische Qualität der Sänger so überzeugend verlebendigt, werden die akustischen Ereignisse gewissermaßen so stark in scheinoptische (in der Phantasie des Hörers) übersetzt, daß man während des Hörens diese Versionen durchaus glaubt, in ihrem Bann steht. Zur Besinnung bringt den solchermaßen verzückten Hörer der Schütz-Chor mit seiner völlig undramatischen, man möchte „adramatischen" sagen, Darstellung, die sich erst gegen Ende dem Werke immer mehr nähert. Die anfängliche Gestaltung im „apollinischen Madrigalton" ist jedenfalls mehr kalte Dusche als Kontrast. Jeder Satz klingt im Grunde gleich. Er ist lediglich Unterbrechung einer dramatikgeladenen geistlichen Oper strengsten Stils, deren detaillierte, geistig und musikalisch hochstehende Szenengestaltung bewunderungswürdig bleibt. (Ebenso erstaunlich ist die team-enge Beziehung der Solisten dabei.) Die kürzere Stuttgarter Interpretation stellt den Gegenpol dar. Der Chor singt deutlich rhythmisch (man vergleiche gleich den Introitus), der Ausdruckston ist beteiligt, zugleich aber ebenso eindeutig liturgisch gebunden. Die Solisten haben zwar nicht das Format derjenigen der Decca-Einspielung, sind aber handwerklich und gestalterisch immer auf gesichertem Boden. Sie verbinden nahtlos liturgische Rezitation mit dramatischer Erzählweise. So wird das Moment des Berichtens wesentlich und dadurch die musikalische Zeit gerafft. Eigenständig als Person werden die Gestalten der Passion nicht (auch Jesu nicht), sie sind Figuren eines großen Reliefs, mit dem sie immer in Verbindung bleiben. Die Interpretation gleicht einer musikalischen Lesung mit Predigt. Auf den B-Seiten, und besonders gegen Ende der Passion, weichen beide Interpretationen auf: der Schütz-Chor gestaltet passionsnäher, die Gächinger Kantorei dramatischer. So reißt beide der Höhepunkt, die Kreuzigung des Herrn, mit sich und alle geben ihr Bestes. Wir erleben ihn unter Norrington als erschütterndes Geschehen, daß Personen und Handlung bis zum äußersten Punkt expressiv ausdeutet, unter Rilling als mehr inneres Geschehen, daß zwar Personen und Handlung auch für sich sprechen läßt, aber seine Spitze in der verkündenden Aussage hat. In der Vox-Aufnahme halten die „Darsteller" – im ausweitenden Sinne – die Mitte zwischen diesen Polen, der Chor ist plastischer, sprachbezeugter gestaltet und hat einen großen „Ambitus" zwischen dramatischer Nähe und Meditation.
Die Decca-Platte zeichnet eine hohe Laufruhe aus. Die einzelnen „Akteure" sind sehr gut aufgenommen. Es herrscht jedoch keine örtliche Verbindung zwischen ihnen, es klingt, als sänge jeder aus einem eigenen, abgeschlossenen Raum, und auch der Nachhall wirkt künstlich. Cantate steuert wieder nicht so sehr im einzelnen aus, die verbindende Totale bleibt jedoch deutlich.
(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

François Couperin (1668–1733)

Messe à l'usage des Paroisses; Messe à l'usage des Couvents

Lionel Rogg an der Andreas-Silbermann-Orgel zu Marmoutier

Electrola C 187-04963/4 29,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die beiden Orgelmessen, die Couperin 1690 veröffentlichte, sind anscheinend auf dem besten Weg, die ihnen zweifellos zu Recht gebührende Popularität zu erlangen; zumindest mittels der Schallplatte. Von ihren rund 10 LP-Einspielungen wurden einige in dieser Zeitschrift bereits ausführlich gewürdigt (Robert Noehren auf Lyrichord LLST 7128/7129, Heft 4/65, S. 217; Georges Robert auf Schwann AMS 74/75, Heft 1/65, S. 31 und 7/77, S. 458; Michel Chapuis auf harmonia mundi HMS 30174/75, Heft 11/67, S. 824), so daß es sich erübrigen dürfte, auf die besondere historische und künstlerische Bedeutung der Werke selbst nochmals einzugehen. Auch Lionel Rogg, u.a. durch seine früheren Realisationen bei harmonia mundi (Bachs gesamtes Orgelwerk), Concert Hall (Händels 14 Orgelkonzerte) und Electrola (Bachs „Kunst der Fuge," Heft 2/70, S.109) hinlänglich bekannt, bedarf keiner Einführung mehr. Zu den positiven Qualitäten seiner Interpretation gehört neben einer makellosen Technik ein imponierender Sinn für die inneren architektonischen Proportionen der musikalischen Strukturen. Im ganzen jedoch wirkt die Wiedergabe durch ihre bewußte Zurückhaltung etwas kühl und eher intellektuell als gefühlsbetont, so daß die eminent poetische Inspiration, die das hervorstechendste Merkmal dieser Messen des erst 22 Jahre alten Meisters bildet, nicht selten ungenügend zur Geltung kommt. Besonders deutlich wird dieser Eindruck bei einem Vergleich sowohl mit den obengenannten Versionen als auch mit der ins deutsche Repertoire (noch) nicht übernommenen Einspielung von Marie-Claire Alain auf Erato EDO 222/223. Gemessen an seinen Vorgängern (und an seinen eigenen Darbietungen deutscher Orgelliteratur) vermag L. Rogg diesmal also nicht so ganz restlos zu überzeugen. Reine Freude bereitet indessen das herrliche und von zahlreichen Platten her recht bekannte, 1709/10 von Andreas Silbermann gebaute, 1746 von dessen Sohn Johann Andreas erweiterte und 1955 durch A. Kern restaurierte Instrument der Abteikirche Marmoutier im Elsaß. Auch klangtechnisch sind die Platten, von einem leisen und kaum störenden Bandrauschen abgesehen, in bester Ordnung. (Garrard 301, SME-Tonarm, Shure V 15 II, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J.D.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Die fünf Kompositionen über die Passion Christi: Stabat Mater; Sinfonia „Al Santo Sepolcro"; 2 Introduktionen zum „Miserere"; Sonata „Al Santo Sepolcro"

Aafje Heynis, Alt; I Solisti di Milano; Angelo Ephrikien, Dirigent

Telefunken SAWT 9590-A 25,– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8/9
Oberfläche:	10

Wie sehr zu Unrecht Vivaldis sakrales Schaffen im Schatten seiner Instrumentalkonzerte steht, wurde in diesen Spalten zur Genüge wiederholt und erhält mit der vorliegenden Veröffentlichung erneut die unleugbarste Bestätigung. Von den hier auf sinnvolle Weise vereinigten Meisterwerken waren bisher vor allem die Sinfonia und die Sonate „Am Heiligen Grabe" bekannt geworden, aber die beiden Introduktionen zum verschollenen Miserere, in denen eine Aria jeweils von zwei Rezitativen eingerahmt wird, werden zweifellos manchem Verehrer des Meisters ebenso als eine wahre Offenbarung ersten Ranges erscheinen wie das zutiefst ergreifende Stabat Mater, das in der ganzen Musik des frühen 18. Jahrhunderts einen einzigartigen Platz einnimmt. Die Kunst des rothaarigen Priesters erreicht in diesen Kompositionen, dies muß man mit allem Nachdruck betonen, absolute Höhepunkte und man kann sich nicht genug freuen, daß die Ausdrucksintensität der Interpretation der herben Herrlichkeit der Werke so vollendet gerecht wird. Anläßlich einer früheren Einspielung des Stabat Mater durch Shirley Verrett (RCA LSC 2935-B, s. Heft 4/68, S. 269) hatten wir – mit guten Gründen, wie sich jetzt herausstellt – die Vermutung ausgesprochen, daß Kürzungen vorgenommen wurden. Aafje Heynis singt es nicht nur vollständig (d.h. die zehn von Vivaldi vertonten Strophen aus der Sequenz des Jacopone da Todi), sondern auch mit einer schlechthin bewundernswerten Einfühlungsgabe, die keinen fühlenden Menschen unberührt lassen kann und häufig an die unvergessene Kathleen Ferrier erinnert. Die Aufnahme, eine Produktion der italienischen Arcophon/Milano, ist zwar nicht mehr allerjüngsten Datums (sie steht schon seit 1967 im französischen Repertoire der EMI). Von einer gewissen Härte auf der A-Seite abgesehen, klingt sie jedoch noch sehr befriedigend. Der dreisprachige Hüllenkommentar (mit Textabdruck) verdient in jeder Hinsicht das Prädikat vorbildlich.
(Garrard 301, SME-Tonarm, Ortofon M 15 E Super, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J.D.

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)

Stabat Mater

Ingeborg Müller-Ney, Sopran; Tuula Nienstedt, Alt; Heidelberger Kammerorchester

Da Camera Sastruphon SM 007 047 5,– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	7

Die Plattentasche geht in ihrer Mitteilungs-Sparsamkeit so weit, daß nicht einmal der Vorname des Komponisten angegeben wird, geschweige denn die Bezeichnung der Satzanfänge oder gar ein Text mit Übersetzung. Auch ein für das Ganze künstlerisch Verantwortlicher ist nicht genannt. Man fragt sich angesichts eines solchen Sachverhalts, wem die Platte dienen soll. Der Kenner des Werks, der einer Textbeigabe zu entraten vermag, weil er eine Partitur zur Hand hat oder die Dichtung Jacopone da Todis auswendig weiß (samt der Übersetzung ins Deutsche), greift ohnehin zu der repräsentativen Aufnahme der DG-Archivproduktion mit Mirella Freni und Teresa Berganza. Der Kreis, an den sich eine solche wohlfeile Produktion wendet, ist im allgemeinen auf Information angewiesen, die ihm jedoch hier völlig vorenthalten wird.
Diese Veröffentlichung an der genannten Archiv-Aufnahme zu messen, wäre ein sinnloses Unterfangen. Sind dort zwei mit allen Wassern hoher Gesangskunst gewaschene Opernstars am Werk, die sich – was man auch im Detail hie und da einwenden könnte – außerdem noch auf die Verzierungspraktiken des 18. Jahrhunderts verstehen und von einem differenziert musizierenden Instrumentarium unter Führung eines nahmhaften Dirigenten begleitet werden, so singen hier zwei deutsche Oratoriensängerinnen mittlerer Garnitur, denen ein brav spielendes, über das Klischee von „Barockmusik" nie hinauskommendes Kammerorchester assistiert. Innerhalb dieser von der Sache her gegebenen Grenzen ist die Wiedergabe des Werkes nicht einmal schlecht. Vor allem die Altistin, die über eine edel-füllige Mezzo-Lage verfügt, weiß musikalisch zu phrasieren, während die Sopranistin spürbare Schwierigkeiten mit der hohen Lage hat und außerdem nicht sattelfest in der Intonation ist. Bei „Dum emisit spiritum" scheint sie in der Tat den Geist aufzugeben: der Ton rutscht nach unten. So etwas sollte man auch bei einer Billigproduktion korrigieren. Alles in allem eine Wiedergabe, wie man sie im Rahmen besserer Abendmusiken in unseren Kirchen hören kann, nicht mehr und nicht weniger.
Aufnahmetechnisch befriedigen die Duette nicht, da sie zu pauschal klingen. Die beiden Stimmen, obwohl durchaus verschiedenen Charakters, heben sich nicht genug voneinander ab, ein ausschließlich aufnahmetechnisch bedingter Mangel. Auch die Balance von vokaler und instrumentaler Klangebene ist nicht ideal zu nennen. Die Violinen, vor allem die Sologeige, neigen zu unangenehmer Klangschärfe. (Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III) A.B.

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)

a) Stabat Mater
Luciana Ticinelli-Fattori, Sopran; Maria Minetto, Alt

b) Salve Regina
Basia Retchitzka, Sopran; Luciano Sgrizzi, Cembalo; Società Cameristica die Lugano; Edwin Loehrer, Dirigent

Electrola 1C 065-28326 25,– DM

	a)	b)
Interpretation:	7	9
Repertoirewert:	5	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9	9
Oberfläche:	9	9

Erst vor wenigen Monaten legte die Archiv-Produktion das berühmte und schon oft eingespielte Stabat Mater in einer neue Maßstäbe setzenden Aufnahme vor, deren exzeptionelle Meriten in Heft 2/73, S.172, von Alfred Beaujean eingehend gewürdigt wurden. Im Vergleich mit dieser Version, die nunmehr wohl für längere Zeit die gesamte Konkurrenz eindeutig überragt, erscheint die vorliegende Übernahme aus dem Erato-Repertoire in rein stimmlicher wie auch in interpretatorischer Hinsicht zwangsläufig nur als zweitrangig (ähnlich etwa der in Heft 8/67, S. 565, rezensierten Decca-Platte SMD 1075 mit Judith Raskin und Maureen Lehane). Ihre hohe Bedeutung indes liegt ganz anderswo, und zwar in der längst fälligen Neueinspielung des viel weniger bekannten Salve Regina in c-moll, welches vor Jahren auf einer Philips-Monoplatte der Reihe „Monumenta Italicae Musicae" (A 00446 L) erhältlich war, aber seit deren Streichung im Katalog fehlte. Diese vierte und letzte Vertonung des Gebets an die Heilige Jungfrau durch Pergolesi entstand vermutlich gegen Ende 1735, kurz vor dem Stabat Mater also, mit dem es eine unüberhörbare stilistische Verwandtschaft aufweist und dem es in künstlerischer Beziehung in nichts nachsteht. Daß ein solches Meisterwerk es nicht zur Popularität des Stabat gebracht hat, wirft auf den Geschmack des Publikums (und auf den nur allzu häufigen Mangel an Verantwortungssinn der Ausführenden) ein nicht gerade schmeichelhaftes Licht. Ein Grund genug der Erato Dank dafür zu wissen, daß sie es uns in einer Interpretation von strahlender Schönheit, die der des Stabat um eine ganze Klasse überlegen ist, wieder zugänglich macht. Allein dieses Salve wegen lohnt die Anschaffung der Platte.
(Garrard 301, SME-Tonarm, Ortofon M 15 E Super, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J.D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Missa brevis F-dur KV 192

Joseph Haydn (1732–1809)

Missa brevis F-dur; Salve Regina; Offertorium „Non Nobis Domine"

Elisabeth Thomann, Elisabeth Speiser, Sopran; Verena Gohl, Mezzosopran; Germaine De

Brandt, Alt; Werner Krenn, Tenor; Karl Neugebauer, Baß; Wiener Akademie-Kammerchor; Singkreis Zürich; Orchester der Wiener Volksoper; Die Kammermusiker; Ferdinand Großmann, Willi Gohl, Dirigenten

Vox TV 34 502 — 10,– DM

Interpretation:	6/7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Beide Messen sind Arbeiten von Achtzehnjährigen. Während der junge Haydn jedoch noch unter dem Einfluß der Eindrücke, die er als Kapellknabe von St. Stephan in Wien empfing, Elemente schlichter Gebrauchsmusik mit neapolitanischer Koloraturfreudigkeit zu verschmelzen sucht, ohne beides ins Gleichgewicht bringen zu können, weiß der viel frühreifere Mozart seine eigene Sprache bereits souverän mit den einengenden Forderungen seines Erzbischofs auf einen Nenner zu bringen. Insoweit ist die Gegenüberstellung der beiden Werke nicht uninteressant.

Die F-dur-Messe KV 192 springt durch die originelle Behandlung des Credo aus der Reihe von Mozarts Salzburger Messen heraus. Jenes Vierton-Motiv, das im Finale der Jupiter-Sinfonie zu höchster kompositorischer Entfaltung kommen sollte, unterbricht als „Credo"-Ruf ständig den Fluß des Satzes, um ihn schließlich zu beschließen. Ein Verfahren, das zwar schon Haydn anwandte und das Bruckner in seiner f-moll-Messe noch übernahm, das aber in der Knappheit dieses Mozart-Credos ganz besonders prägnant wirkt. Haydns F-dur-Messe dürfte vermutlich das früheste Meßwerk des Komponisten sein. Der alte Meister schätzte es offenbar immerhin noch so hoch ein, daß er im Jahre 1805 ein neues instrumentales Gewand durch Hinzufügung von Bläser- und Paukenstimmen gab; jedoch erscheint die hier eingespielte Originalversion für zwei Solostimmen, Chor, Streicher und Orgel dem schlichten Duktus der Musik gemäßer. Im Gloria bringt der junge Komponist das Kunststück fertig, den ungekürzten liturgischen Text in gut anderthalb Minuten zu „bewältigen," ein in der Geschichte der Vertonung des Meßordinariums wohl einmaliger „Rekord." Freilich bedient er sich hierzu der Textüberlagerung, die auch im Credo eine Rolle spielt. Sie war liturgisch verboten (und ist es noch heute), schuf aber Raum für die beiden Solistinnen, sich in virtuosen Koloraturen zu ergehen. Haydns „Salve Regina" aus dem Jahre 1756, eine seiner zahlreichen Vertonungen dieser marianischen Antiphon, gibt sich sehr schlicht. Bedeutender ist zweifellos das aus dem Jahre 1799 stammende Offertorium, ein posthumes Beispiel fugierten strengen Kirchenstils, das dem vierstimmigen Chor nur einen Basso continuo zugesellt. Diese Züricher Aufnahme läßt jedoch Streicher colla parte mitspielen, was dem Charakter des Stückes nicht ganz gemäß ist, aber der zeitgenössischen Praxis zumindest nicht widerspricht.

Die Mozart-Aufnahme dürfte nicht mehr sehr taufrisch sein. Großmann ist seit langem nicht mehr im Amt, und Werner Krenns Tenor klingt hier noch sehr dünn. Wie denn des Solistenquartett kaum über den Durchschnitt Wiener Alltags-Kirchenmusik hinauskommt. Das Ganze klingt routiniert, ohne daß nennenswerte gestalterische Impulse spürbar wären. Frischer, unbefangener und engagierter wirkt die Haydn-Seite, die in Zürich eingespielt wurde. Elisabeth Speiser und – mit einigem Abstand – auch Verena Gohl wissen dem neapolitanischen Koloraturenzauber Glanz und Virtuosität mitzugeben, Chor und Instrumentarium haben anständiges Niveau, und das Ganze zeugt von Sorgfalt.

Klangtechnisch darf man hier wie dort keine allzugroßen Ansprüche stellen. Im Falle der Mozart-Messe hat das Instrumentarium mehr Präsenz als der etwas flach klingende Chor. Die Haydn-Seite ist ausgeglichener.

(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III) A. B.

Gabriel Fauré (1845–1924)

Geistliche Vokalwerke: Cantique de Jean Racine; Maria Mater Gratiae; Tantum Ergo; Ave Verum; Pie Jesu (Requiem); In Paradisum (Requiem); Messe basse; Ave Maria; En Prière

Chorale Gabriel Fauré

Turnabout TVS 34 486 — 10,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Propheten im eigenen Lande werden bekanntlich selten anerkannt. Eine der wenigen Ausnahmen, die diese allgemeine Regel bestätigen, ist Fauré, der in Frankreich oft in einem Atemzug mit den beiden anderen großen Meistern der Moderne, Debussy und Ravel – der sein Schüler war – genannt wird. Über die Grenzen seiner Heimat hinaus hat sich Fauré jedoch nie recht durchsetzen können, eine Tatsache, die man nur aufrichtig bedauern kann, denn seine über hundert Lieder, seine Klavierwerke und seine Kammermusik (von der Erato kürzlich eine geschlossene Gesamtaufnahme vorgelegt hat) gehören zum Erlesensten, was die französische Tonkunst am Ende des vergangenen und zu Beginn unseres Jahrhunderts hervorgebracht hat. Auch bei uns bleibt er weithin unbekannt. Außer der Elegie für Cello und Orchester op. 24, der ersten Violinsonate op. 13, dem ersten Klavierquartett op. 15 und dem Liederzyklus Le bonne Chanson op. 49 auf Gedichte von Paul Verlaine, für den Dietrich Fischer-Dieskau sich wiederholt eingesetzt hat, bekommt man wenig von ihm zu hören. Bestenfalls kennt man noch das Requiem op. 48 aus dem Jahre 1886/87, aber von seiner übrigen Kirchenmusik erklingt kaum jemals eine Note. Um es gleich vorweg zu sagen: dieser – übrigens nicht sehr umfangreiche – Teil seines Schaffens zählt nicht zu seinen stärksten und eindrucksvollsten Inspirationen, obschon es in einem gewissen Sinne für die Persönlichkeit des Künstlers auch sehr charakteristisch ist. Im Gegensatz zu dem Berlioz' ist Faurés Gott nämlich kein zorniger und strafender Richter, sondern ein milder, sanftmütiger und vergebungsvoller Vater. Im Grunde genommen war Fauré nach dem Zeugnis seines Sohnes – und obschon er jahrelang zuerst in Rennes, dann an verschiedenen Pariser Kirchen als Organist tätig war – kein strenger Gläubiger. Sein religiöses Gefühl entsprang weniger einer tiefen Bekenntnis als einer kindlichen Naivität; daher der seinen kirchlichen Vokalwerken häufig gemachte Vorwurf, sie näherten sich zu sehr dem künstlerischen Ideal der St.-Sulpice-Maler (etwa eines Puvis de Chavannes), sie seien zu sehr mit Zuckerguß überladen und schmeckten wie alle Süßigkeiten bald fade. Daß dies bis zu einem gewissen Grad zutrifft, sei gerne zugegeben. Aber auch hier gibt es Ausnahmen, beispielsweise das mit 19 Jahren (1864) geschriebene und César Franck gewidmete Cantique de Jean Racine op. 11 für 4 gemischte Stimmen mit Begleitung eines Harmoniums und des Streichquintetts oder die wohl in den 1880er Jahren begonnene, aber erst 1907 ohne Opusnummer veröffentlichte stille Messe für 3 Frauenstimmen mit Orgelbegleitung, die lediglich aus Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei besteht und eine frische, fast möchte man sagen: eine ländliche, Atmosphäre von ganz besonderem und rührendem Reiz atmet. Dies sind auch die Stükke der vorliegenden Auswahl, die den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen. Die übrigen klingen konventioneller. Statt der beiden Sätze aus dem Requiem – die, wie alles hier, einfach von einem ungenannten Organisten begleitet werden – und des süßlichen „Gebets" von 1890 (in Wirklichkeit ein Klavierlied auf ein Gedicht des obskuren Stéphane Bordèse), hätte man das Salve Regina op. 67 (1895) vorgezogen, das als ein „kleines Juwel von mystischer Grazie und frech profaner Harmonik" bezeichnet wurde. Von gelegentlichen Intonationstrübungen abgesehen, ist die Darbietung durch den mir völlig unbekannten Chor sehr zu loben. Die jugendlichen Stimmen sind von ungewöhnlicher Reinheit und treffen den Charakter der Musik genau. Die Aufnahme bleibt, obschon sehr hallig, stets von ausgezeichneter Durchhörbarkeit. Der Schnitt bzw. die Pressung hingegen lassen einige Wünsche offen. Die lateinischen und französischen Texte (letztere mit englischer Übertragung) wurden auf der Hüllenrückseite abgedruckt.

(Garrard 301, SME Tonarm, Shure V 15 II, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J. D.

Oper

Pier Francesco Cavalli (1602–1676)

Le Calisto

Le Nature	Marjorie Biggar, Mezzosopran
L'Eternite	Enid Hartle, Sopran
Il Destino	Teresa Cahill, Sopran
Jupiter	Ugo Trema, Baß
Merkur	Peter Gottlieb, Bariton
Calisto	Ileene Cotrubas, Sopran
Endimione	James Bowman, Kontratenor
Diana	Janet Baker, Mezzosopran
Linfea	Hugues Cuénod, Tenor
Satirino	Janet Hughes, Sopran
Pan	Federico Davia, Baß
Silvano	Owen Brannigan, Baß-Bariton
Juno	Teresa Kubiak, Sopran
Echo	Isla Brodie, Sopran

Glyndebourne Festival Opera Chorus; London Philharmonic Orchestra; Raymond Leppard, Dirigent

Decca SAWD 9987/88-B — 44,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	7/9
Oberfläche:	8

Durch den Erfolg seiner ersten Erweckung einer Cavalli-Oper (L'Ormindo, Rez. s. Heft 6/70, S. 462) ermutigt, legt nun Raymond Leppard den zweiten Wiederbelebungsversuch eines Bühnenwerks des großen Monteverdi-Nachfolgers vor. La Calisto, Drama per musica nach einem Text Giovanni Faustinis, des regelmäßigen Librettisten des Meisters, feierte ihre Uraufführung im Herbst 1651 am Teatro San Apollinare in Venedig. Die ziemlich verwickelte Handlung kombiniert zwei Episoden aus Ovids Metamorphosen: die Liebe der keuschen Mondgöttin Diana zum schönen Schäfer Endymion und die Jupiters zur jungen Nymphe Kallisto, die aber, selbst eine ergebene Dienerin Dianas, sich erst vom Göttervater verführen läßt, nachdem dieser auf Merkurs Rat hin die äußere Erscheinung Dianas angenommen hat. Um dem damaligen Publikumsgeschmack zu entsprechen, wird dieser Gruppe von Charakteren, die das edle und „ernste" Element vertreten, eine Reihe von kleineren Komparsen gegenübergestellt, die durch mehr oder weniger lächerliche Züge das Buffoneske verkörpern, so daß rührende und feierlich-dramatische Szenen mit trivialen und komischen Situationen abwechseln. Ohne die einzigartige geniale Größe seines Vorgängers Monteverdi ganz zu erreichen, vermag es Cavalli nichtsdestoweniger, durch die Farbenpracht seines Orchesters, den Liebreiz seiner harmonischen und melodischen Sprache, nicht zuletzt durch seinen untrüglichen Theaterinstinkt auch den modernen Hörer zu fesseln. Zumindest soweit wir heute noch in der Lage sind, uns eine Vorstellung davon zu machen, wie das Werk in sei-

ner Originalgestalt geklungen haben mag. Denn in Wirklichkeit handelt es sich bei dieser Glyndebourner Produktion aus den Jahren 1970/71 (ähnlich wie bei L'Ormindo, von 1967) um eine Rekonstruktion Leppards. Leider läßt uns das der Kassette beigelegte Begleitheft über das Ausmaß dieser Bearbeitung im Unklaren. Daß die beiden letzten Akte gekürzt und zusammengezogen wurden, ist sicher, aber auch an anderen Stellen mußte sich das einzig bekannte Exemplar der Partitur Straffungen gefallen lassen, während umgekehrt wenigstens zwei Arien aus anderen Cavalli-Opern als Einlagen herbeigeholt wurden. Selbst in dieser rekonstruierten Fassung – und welche Bedenken man gegen sie im Namen der Werktreue auch immer anmelden mag – bleibt viel zu bewundern, beispielsweise die tiefempfundene Auftrittsarie der Titelheldin kurz nach Anfang des ersten Aktes oder die bewegende Anrufung Endymions an den Mond, die den zweiten eröffnet: beide können rechtens neben den Szenen mit Diana als absolute Höhepunkte des Ganzen bezeichnet werden. Am stärksten besetzt sind denn auch diese drei Rollen (als ganz besonders hervorragend fallen durchweg Ileane Cotrubas und, fast möchte man sagen: selbstredend, Janet Baker auf) aber auch die weniger wichtigen Nebenpersonen werden ihrem Wesen nach trefflich charakterisiert, wenn auch gelegentlich mit deutlicher Neigung zur Übertreibung in der Charge.

Akustisch ist die Aufnahme in der Regel befriedigend, jedoch von eher uneinheitlicher Qualität, wobei Stellen von studiohafter Trockenheit mit Strecken von üppiger und schwelgender Klangopulenz abwechseln. Der schwerwiegendste Mangel der Veröffentlichung ist indes, daß das schon erwähnte Beiheft außer dem Originalwortlaut des italienischen Textbuches nur eine sehr freie englische Übertragung bietet, eine zumal bei einem so unvertrauten Werk geradezu unerhörte Zumutung, bestens dazu angetan, dem wohlgesinntesten Opernfreund den Mut zur Entdeckung zu nehmen.

(Garrard 301, SME-Tonarm, Shure V 15 II, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J. D.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Alcina

Alcina	Joan Sutherland, Sopran
Ruggiero	Teresa Berganza, Mezzosopran
Bradamante	Monica Sinclair, Alt
Oronte	Luigi Alva, Tenor
Morgana	Graziella Sciutti, Sopran
Oberto	Mirella Freni, Sopran
Melisso	Ezio Flagello, Baß

George Malcolm, Cembalo; Kenneth Heath, Violoncello; London Symphony Chorus; London Symphony Orchestra; Richard Bonynge, Dirigent

Decca GOS 509/511	48,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Mit Händels Bühnenschaffen ist es heute nicht besonders gut bestellt. Unter den rund 40 Opern, die er zwischen 1705 und 1740 komponierte, hat die Schallplatte bisher höchstens ein knappes Fünftel in Gesamtaufnahmen festgehalten, die zum größten Teil nicht einmal bei uns erschienen sind. Dieser Umstand wäre Grund genug, die Übernahme der vorliegenden englischen Produktion durch die Teldec herzlich zu begrüßen. Zumal dieser phantastischen Zauberoper, die auf den Orlando furioso des Ariost zurückgeht, zu den fantasievollsten und glänzendsten Partituren des Meisters zählt. Ihre Melodik zeigt einen unglaublichen Reichtum der Eingebung, die reizvolle Verwendung verschiedener obligater Instrumente läßt die meisten Arien zu wahren Kostbarkeiten werden, und nicht zuletzt entfaltet Händel im ganzen Werk eine Charakterisierungskunst, die häufig bereits auf Gluck und Mozart – beide übrigens große Händel-Verehrer – vorausweist. Daneben sind aber auch Anklänge an die französische Ballettoper etwa eines Rameau sowie an die Kunst der Neu-Neapolitaner (Pergolesi, Porpora u. a.) nicht zu überhören. Ein faszinierendes Werk also durch und durch, deren Veröffentlichung eine empfindliche Lücke schließt und einen hohen Repertoiregewinn bedeutet. Daß die Aufzeichnung nicht allerneuesten Datums ist (sie erschien 1962 in London in der höchsten Preislage und wurde dann schon nach 5 Jahren in die preisgünstige Grand Opera Series transferiert), dürfte vielen Plattenfreunden bekannt sein, tut aber ihren Meriten keinen Abbruch. Tatsächlich klingt sie noch, sieht man von gelegentlicher Härte in den Fortestellen ab, erstaunlich gut für ihr Alter. Ein Blick auf den Vorspann genügt, um zu erkennen, daß die Produzenten keine Kosten gescheut haben, um die Besetzung zusammenzustellen: wir haben es mit einer Elite von Sängern zu tun, die ihrer nicht selten heiklen Aufgabe höchst überzeugend Rechnung tragen. Die einzige Künstlerin, bei der man stellenweise ein gewisses Unbehagen fühlt, ist eigenartigerweise die Titelheldin. Dies mag indes an den ziemlich zügigen Tempi liegen, die Bonynge gewählt hat (und die andererseits der ganzen Darbietung einen hinreißenden Schwung und eine prächtige Brillanz verleihen), zum Teil auch daran, daß ihr die italienische Sprache ein größeres Handicap ist als ihren Partnern. Wären diese weniger glänzend, so würde der Niveauunterschied wahrscheinlich nicht so stark auffallen. Im ganzen jedoch bleibt Sutherlands Leistung sehr beachtlich, und zum Schluß hinterläßt sie einen deutlich positiveren Eindruck als im ersten Aufzug. Alles Wissenswerte über Entstehungsgeschichte sowie über Handlung und Charakter des Werkes bringt die ausgezeichnete Einführung von Ludwig Finscher. Ein Abdruck des italienischen Librettos mit englischer Übersetzung liegt ebenfalls der Kassette bei. Die Fertigung der aus England importierten Platten ist sehr ordentlich.

(Garrard 301, SME-Tonarm, Shure V 15 II, Sony STR 6200-F, Wharfedale SFB/3) J.D.

Georges Bizet (1838–1875)

Carmen (Gesamtaufnahme der Originalfassung)

Carmen	Marilyn Horne
Micaela	Adriana Maliponte
Don José	James McCracken
Escamillo	Tom Krause
Zuniga	Donald Gramm
u. a.	

Metropolitan Opera Orchester und Kinderchor, Manhattan Opera Chorus; Leonard Bernstein, Dirigent

DG 2740 101	75,– DM
Interpretation:	4
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Wer „Carmen" für ein dürftiges, albernes oder langweiliges Stück hält, wird sein Urteil durch diese Einspielung unter Bernstein bestätigt finden. Wer anderer Meinung ist, bleibt ratlos auf der Strecke. Doch, um in medias res zu gehen: gleich mit den ersten Takten des Orchestervorspiels kündigt Bernstein an, daß dies keine „gewöhnliche" „Carmen"-Aufführung wird. Da ist jedes Sechzehntel von geradezu teutonischer Erdenschwere belastet, und aus einer spritzigen, absichtlich leicht vulgären Zirkusmusik wird ein dumpf-martialisches Gerassel. Im weiteren Verlauf kommt zumindest dies mit Deutlichkeit heraus: Bernstein möchte alle Langsamkeitsrekorde brechen. Und das gelingt ihm. Wenn die verliebten jungen Männer von Sevilla ungeduldig auf das Erscheinen Carmens warten, so klingt das hier, als ob sie die Angebetete im Sarg mit sich herumtrügen. Der zweite Akt scheint eher in der Gralsburg als in Lillas Pastias' Schenke zu spielen; der Dur-Teil des Torero-Liedes suggeriert eine lyrische Romanze, und den Höhepunkt erreicht Bernstein in einem flüchtigen Passus im vierten Akt, wo das „Macht Platz für den Bürgermeister – kein Gedrängel ..." wie ein Choral gesungen wird. Es drängt sich der, leider durch Mißbrauch schon etwas lädierte, Begriff „Verfremdung" auf. Aber er wäre auch in diesem Zusammenhang mißbraucht. Würde ein Dirigent z.B. für das Champagnerlied im „Don Giovanni" ein Adagio-Tempo wählen, weil er andeuten möchte, daß der Held bereits seinem Verderben entgegenschreitet, (wohlgemerkt schreitet und nicht eilt!), so könnte der Hörer zwar die Intention erraten, die Musik jedoch wäre ihm nicht „verfremdet," sondern verzerrt. Aber vielleicht wollte Bernstein nur, was sich begreifen ließe, „Carmen" aus der Schablone von mediterraner Luftigkeit, südländischer „Vitalität" und spanischem „Olé" herausreißen, wollte mißverstandenen Nietzsche ad absurdum führen? Kritik an einer falschen oder auch nur unzureichenden Auffassung verpufft jedoch, wenn man die Sache schlicht in ihr Gegenteil verkehrt; vielmehr sollte man das, was einseitig betont wird, durch Unterbelichtung in den Hintergrund bringen und all das herausheben, was sonst verdeckt wird; Beecham beispielsweise ist so verfahren. Bernstein hingegen beraubt die Musik völlig ihres Elans; sie schleppt sich müde dahin, keucht, anstatt zu atmen, erstarrt im Zeremoniell; gewiß: sie soll nicht „leichtblütig" wirken; muß sie aber deshalb an Blutarmut zugrunde gehen? – Je mehr man sich in diese „Interpretation" hineinhört, um so stärker wird der Verdacht, daß Bernstein auch hier seinem Drang, Musik zu mythologisieren, ihr den Stempel des rückwärtsgewandten aufzudrücken, nachgibt und aus „Carmen" quasi eine Schicksalstragödie machen möchte. Ein boshafter Verdacht, wird der Leser meinen, doch einer, der sich als nicht unbegründet erweist. Denn „Maestro Bernstein" gab, wie man aus der Textbeilage zur Kassette erfährt, Marilyn Horne bei einer Bühnenprobe der Schlußszene folgende Regieanweisung: „Bleiben Sie ruhig stehen. Sie sind nicht überrascht, daß er (José) da ist. Die Karten haben es Ihnen bestätigt. Sie wissen: dies ist Ihr Todestag. Und darum haben Sie sich in Schale geworfen, haben Ihren jüngsten und attraktivsten Verehrer mitgebracht und sind hierher gekommen, um zu sterben. Sie wußten das bereits im ersten Akt, als Sie ihm die Blume zuwarfen. Sie sind wie Dido oder Jokaste: es ist Ihr Schicksal." Abgesehen davon, daß Carmen schon deshalb nicht überrascht sein kann, weil sie kurz zuvor durch ihre Freundinnen von Josés Ankunft unterrichtet worden ist – was nicht ausschließt, daß sie die Überraschte „spielen" mag, schon um ihn zu irritieren –, sollte man vielleicht doch die Tatsache berücksichtigen, daß der „Carmen"-Text nicht von Racine, sondern von Meilhac und Halévy stammt, also von Autoren, die gern ein frivoles Spiel mit Schicksalsgläubigkeit trieben, wie ja auch aus ihren Offenbach-Libretti hervorgeht. Und so stirbt Carmen, nicht weil die Vorsehung es will, sondern weil sie abergläubisch ist; zugleich weiß sie natürlich auch, daß sie ihren unbändigen Freiheitsdrang, ihre Aufsässigkeit gegen einen Moralkodex, den nur die Männer durchbrechen dürfen, früher oder später mit ihrem Tod bezahlen muß und daß José es ist, der Justiz üben und die Rolle der „Vorsehung" übernehmen wird. (Der Dialog zu Anfang des dritten Aktes macht es deutlich.) Wenn Bernstein nun diese großartig konzipierte, vielschichtige und hochmoderne Gestalt auf Kothurne stellt und zur Schicksalstragödin degradiert, so fragt man sich, warum er dann auf die Bizetsche Originalfassung – wofür man ihm eigentlich danken müßte – zurückgriff und nicht auf die gängige Umarbeitung Guirauds, die mit ihren gestelzten Rezitativen sich weit eher seinen Absichten beugen würde. Guiraud hatte bereits, indem er die gesprochenen Dialoge ausmerzte, einen Schritt zurück getan, hatte die „Operette mit tödlichem Ausgang" auf Große

Oper zurechtgestutzt und so die Ideen des Stückes verwässert. Bernstein tut einen weiteren Schritt zurück, reduziert den Gehalt auf Macht des Schicksals und erhöht das Absurde des Unternehmens noch dadurch, daß er das Original verwendet, welches ihm zwei Schritte voraus ist und in seiner grellen Realistik, seiner Offenbach-Nähe, seiner alles überhöhten ironisierenden Haltung sich in weit stärkerem Maße gegen überdehnte Tempi und breites Pathos sträubt als die Bearbeitung; der Widerspruch zwischen Werk und Wiedergabe könnte kaum eklatanter sein. – Das Schicksal ereilte aber nicht nur Bizet, Meilhac und Helévy, sondern auch die Mitwirkenden jener Met-Einstudierung, die der vorliegenden Studioproduktion zugrunde liegt. Die feierlichen Zeitmaße bilden ein großes Handicap für die Sänger, am stärksten für James McCracken, der ohnehin mit stimmlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, am wenigsten vielleicht für Marilyn Horne, die dank einer eminenten Kontrolle gut über die Runden kommt, wiewohl ihr natürlich alle Möglichkeiten genommen sind, der Figur, die sie darzustellen hat, Konturen zu geben oder gar, wie die Callas, neue Finessen des Ausdrucks und der psychologischen Gestaltung zu finden; bestenfalls verfällt sie in den üblichen Vamp-Ton. – Trotz Marilyn Horne, trotz Originalversion: eine Alternative zu bereits existierenden Carmen-Einspielungen wird hier nicht geboten, zumal es bereits drei Aufnahmen mit gesprochenen Dialogen gibt; die relativ gelungenste dürfte jene unter Frühbeck de Burgos auf Electrola sein (s. Heft 3/71).
(Leco L 70, Ortofon S 15, Telewatt VS 71) W. R.

Arrigo Boito (1842–1918)

Mefistofele (Szenen in italienischer Sprache)

Renata Tebaldi, Sopran; Giuseppe di Stefano, Tenor; Cesare Siepi, Baß. Soli, Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilie, Rom, Dirigent Tullio Serafin

Decca SET 558 25,– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	8

Daß Boitos Faust-Oper näher bei Goethe bleibt als die Gounods und Berlioz', ist vielleicht weniger wichtig als die Tatsache, daß ihre musikalischen Qualitäten weit oberhalb jenen Gounods angesetzt werden müssen; aber das hat ihnen, zumindest außerhalb Italiens, ebensowenig Beachtung eingebracht, wie es bei Berlioz der Fall war. Also wäre dieser Querschnitt zu begrüßen, obwohl er mit seiner Musikauswahl nicht die Titelfigur Mephistopheles, sondern Faust großzügig bedenkt. Eine zweite Merkwürdigkeit: Die Decca führt im deutschen Katalog jene aus dem Ende der fünfziger Jahre stammende Gesamtaufnahme, die – bis auf die Besetzung des Faust – identisch mit der des vorliegenden Querschnitts ist. So heißt dieser denn auch (es handelt sich um eine englische Importpressung) „Giuseppe di Stefano in Ausschnitten aus Boitos ‚Mefistofele'". Darüber kann man nur ins Sinnieren kommen, etwa mit diesem Ergebnis: Wahrscheinlich sollte di Stefano, als Gast der Decca von seiner Vertragsfirma EMI freigestellt, die Partie singen und nahm Teile davon auf; dann aber traten möglicherweise doch vertragliche Probleme (oder persönliche Intrigen) ins Feld, so daß Mario del Monaco seinen „angestammten" Platz als Tebaldi-Partnerin einnahm. Die mit di Stefano zuvor gemachten Teilaufnahmen kamen nun nach knapp anderthalb Jahrzehnten heraus.
Mit diesem Versuch, die Irrungen und Wirrungen der auf Exklusivität abgestellten Personalpolitik der Schallplattenkonzerne in den fünfziger Jahren an einem Beispiel zu erzählen, erweist man der vorliegenden Platte fast schon zuviel der Ehre. Zwar zögere ich keinen Augenblick, di Stefano die Palme gegenüber del Monaco zu geben – aber das nur unter dem Vorbehalt, daß im Reich der Blinden der Einäugige König ist. Denn schon um 1959 war di Stefano über seinen Zenit hinaus: die Töne klingen in der Höhe angestrengt, sie verändern ohne Willen ihres Urhebers die Klangfarbe, den Fokus und die Tonhöhe; da ist seine größere Geschmeidigkeit, seine größere Musikalität im Vergleich mit del Monaco gewiß noch erwähnenswert, aber kein zwingender Grund, diese Platte zu kaufen – zumal die Tebaldi (erstaunlicherweise im Gegensatz zu ihrer Darstellung des Gretchen in der Gesamtaufnahme) tonlich und Cesare Siepi (ebenfalls in viel stärkerem Maß als in der Gesamtaufnahme) rhythmisch nicht immer zuverlässig sind. Da auch die Klangqualität ihr Alter nicht verleugnen kann, bleibt letztlich nur Tullio Serafins umsichtiges und kompetentes Dirigat zu rühmen.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 Super E, Tandberg TR 1000, Heco P 4000)
U. Sch.

Vokalmusik

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Il Lamento d'Arianna; Arien aus „Scherzi Musicali"; Dialogo di Ninfa e Pastore

Karla Schlean, Sopran; Rodolfo Farolfi, Tenor; Mariela Sorelli, Cembalo; Genuzio Ghetti, Viola da Gamba; Instrumentalgruppe der Solisti di Milano

Telefunken „Das alte Werk"
SAWT 9 591-A 25,– DM

Interpretation:	6/8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Monteverdis Klage der Ariadne, jenes einzige Bruchstück aus der 1608 uraufgeführten Oper „Arianna," das auf uns gekommen ist, gehört zu den großen musikalischen Monologen der Weltliteratur. Aber es ist ein Stück für Sängerinnen großen Formats, nicht für „Spezialisten." Überspitzt gesagt: Man muß Isoldens Liebestod singen können, um Monteverdis Lamento d'Arianna gewachsen zu sein. Karla Schlean versucht demgegenüber quasi einen Monolog „nach innen." Das ist vom Ansatz her keineswegs falsch, nichts wäre verkehrter als aus diesem Klagegesang, der als Adressaten nur noch sich selbst hat, eine „Szene" zu machen. Aber in diesem Falle sind die stimmlichen Mittel zu begrenzt. Der Versuch der Intimität schlägt stellenweise in Kindlichkeit um, in ein wenig manierierte Harmlosigkeit, in ein idyllisches Selbstmitleid. Ein unfreiwilliges Understatement, das bei aller Könnerschaft der Stimmfärbung und des deklamatorischen Flusses den espressiven Dimensionen dieser Musik nicht ganz gerecht wird. Der übrige Teil der Platte gehört dem Tenor Rodolfo Farolfi, der acht Stücke aus dem zweiten Buch der Scherzi Musicali von 1623 singt, jener Serie, die im Gegensatz zum dreistimmigen ersten Buch von 1606 die reine Monodie des späten Monteverdi zu Kleinformen komprimiert, in denen die ganze Skala musikalischer Charakterisierungskunst von zarter Lyrik bis zur Groteske durchmessen wird. Farolfi singt das mit viel Charme, lockerem Parlando und ohne die geringste historisierende Distanziertheit. Er weiß den Schmelz seines leichten Tenors souverän auszuspielen, scheut auch vor zupackender Drastik nicht zurück und trifft den spezifischen Ton eines jeden Stückes pointiert. Im abschließenden Dialogo di Ninfa e Pastore aus einer posthum 1651 veröffentlichten Madrigalsammlung kommt schließlich auch Karla Schlean besser zum Zuge als in der für sie eine Nummer zu großen Klage.
Enttäuschend ist die Aufnahmetechnik, die keineswegs dem in dieser Reihe gewohnten Standard entspricht. Die Platte klingt sehr gedeckt in den Singstimmen und etwas blechern im Cembalo. An einzelnen Stellen hat man den Eindruck, daß noch während der Aufnahmen mit den Mikrofonen experimentiert worden ist. Die Aufnahme stammt zwar aus dem Jahre 1965, aber das kann schwerlich der Grund für dieses ein wenig undefinierbare Übel sein.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III) A. B.

Mehrchörige Venezianische Chormusik

Geistliche Motetten; Weltliche Madrigale

Chor des Lassus-Musikkreises München; Bernward Beyerle, Leitung

Christophorus SCGLX 73 768 22,– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8, 7
Oberfläche:	10

Venezianische Musik – das verspricht Glanz, Harmoniefülle, milde Schönheit, und das auf dunklem Grunde golden leuchtende Titelbild der Stadtansicht trägt dazu das ihre ebenso bei wie das Versprechen 7- bis 12stimmiger Mehrchörigkeit. Auch der Chor eines Lassus-Musikkreises, „eine internationale Arbeitsgemeinschaft zur Erforschung und Pflege der mehrchörigen Musik," könnte der rechte Mittler venezianischer Mehrchörigkeit nach Deutschland sein. Und in der Tat fehlen die Namen Gregorio Zucchino, Claudio Merulo, Marsilio Casentino, Francesco Bianciardi und Giovanni Battista Mosto im Schallplattenverzeichnis, und von Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio und Baldassare Donato fehlen die hier aufgeführten Werke. Es ist darum unverständlich, daß diese Rundfunkaufnahme mit einem Begleittext versehen wurde, wie er bestenfalls für einen kurzen Kunstreiseführer reichen mag. Die Aufführung dieser repräsentativen, aber nicht schwächlichen oder in bloßer Schönheit ertrinkenden Musik bleibt jedoch auch einem brav-sauberen Chorsingen (mit guten Stimmen allerdings) einerseits und einem auf „schönen," d. h. klangfülligen (nicht dicken!), Harmonienteppich achtenden Gestalten andererseits letzten Endes verpflichtet und entspricht damit der mehr konsumzugewandten Produktionstendenz des Ganzen. Die relativ hohe Einstufung des Repertoirewertes ergibt sich für den Rezensenten aus dem Wunsch, trotz des Fehlens frischer, durchsichtig geformter Konturen auf die Möglichkeit des Kennenlernens dieser Musik mit dieser Platte hinzuweisen.
(Beomaster 3000, Dual 1219, Wharfedale Dovedale III) Ch. B.

Recital Enrico Caruso

Arien, Duette, Quartette aus Opern von Händel, Donizetti, Bizet, Meyerbeer, Verdi, Mascagni, Puccini, Giordano u.a.; Spanische und italienische Lieder.

Enrico Caruso, Tenor; Amelita Galli-Curci, Geraldine Farrar, Sopran; Louise Homer, Alt; Pasquale Amato, Guiseppe de Luca, Mario Ancona, Titta Ruffo, Antonio Scotti, Emilio de Gogorza, Bariton; u. a.

RCA KR 11 031/1-2 22,– DM

Dies ist wohl die schlampigste und liebloseste Edition historischer Aufnahmen, die dem Rezensenten je untergekommen ist. Den unsäglichen Kommentar eines Herrn Wessling könnte man übersehen, enthielte er nicht etliche diskografische Angaben, die samt und sonders frei erfunden sind, wobei Caruso posthum nicht nur

Aufnahmen unterschoben werden, von denen niemand etwas weiß (wo sind wohl all die Walzen, die er bis 1907 besungen haben soll?); er wird auch für nicht-existente Interpretationen zur Rechenschaft gezogen. Folgenden Passus möchte ich den Lesern nicht vorenthalten: „Wie viele Neapolitaner besaß er einen sicheren Instinkt für sentimentalische Wirkungen. Seine Phrasen waren nicht berechnet. Er wußte, wann er einen Druck auf die Tränendrüsen ausüben mußte, er beherrschte die ganze Skala der Gefühlsausbrüche: von kindlich-naiver Schmerzeslust in der Berceuse aus ‚Jocelyn' bis zum pathologischen Zusammenbruch in ‚Vesti la guibba' aus ‚Bajazzo'."

Eine Caruso-Aufnahme der Berceuse aus „Jocelyn" war bisher nicht bekannt, und falls der Kommentator eine Kopie von ihr besitzt, sollte er doch in weniger bescheidener Weise die Welt auf seinen sensationellen Fund aufmerksam machen. Daß aber die Verantwortlichen bei RCA solche Texte in Druck geben, ist ebensowenig zu begreifen wie die Art, wie sie mit den Matrizen umgegangen sind. Abgesehen von dem zum Teil indiskutablen technischen Niveau der Überspielungen, mit unterschiedlichem Pegel, schlechter Filterung und zugefügtem Nachhall (so daß in einigen Fällen eine unerträgliche Badewannenakustik erzeugt wird und die Stimme oftmals verzerrt klingt), ist es weder künstlerisch noch vom Sinn einer Dokumentation her vertretbar, wenn in den Originalaufnahmen Kürzungen vorgenommen werden. Caruso hat, mit Amato als Partner, die gesamte, etwa acht Minuten währende Szene zwischen Alvaro und Don Carlo aus dem vierten Akt der „Macht des Schicksals" (beginnend mit dem Bariton-Monolog „Invano, Alvaro") auf zwei Schelleck-Platten aufgenommen, und es kann keinen Grund geben, nur die zweite Platte zu reproduzieren, an einer Stelle einzublenden, die nur im Zusammenhang mit dem Vorangegangenen verständlich ist, ein Bruchstück zu liefern, wenn das ganze vorliegt. Und erst die Erkenntnis der gesamten Aufnahme macht dem heutigen Hörer deutlich, wie Caruso „seine Phrasen berechnete," wie er und Amato die Szene anlegten und steigerten, vor allem: wie hier ein keineswegs verjährtes, sondern noch immer aktuelles Modell für exakt dosierten Ausdruck, für die dramatisch erfüllte Kantilene geschaffen wurde, und wie verstaubt und armselig, wie klamottenhaft-theatralisch dagegen beispielsweise die Aufnahme mit Tucker und Merill klingt („Gala-Abend für Rudolf Bing" auf DG). – Wichtig zur Kenntnis der Caruso'schen Gesangskunst ist es auch zu wissen, wie er rezitativische, nicht-ariose Passagen genommen hat. Solche gibt es zum Beispiel in der Quartettszene des ersten „Maskenball"-Aktes. Sie wurden aus der Aufnahme weggeschnitten. Warum und wozu? Um anderthalb Minuten zu sparen? – Ein Kuriosum zum Schluß: die Titelseite des Albums verheißt „Arien und neapolitanische Lieder." Außer Arien gibt es zahlreiche Ensembles, und unter den Liedern befinden sich tatsächlich zwei, die im neapolitanischen Dialekt gesungen werden. Ein lobenswertes „Understatement" also, aber doch auch bezeichnend für den saloppen Stil, in dem hier gearbeitet wurde. (Daß hier, neben Caruso und anderen Gesangsgrößen, auch ein berühmter Geiger der Vergangenheit, nämlich Mischa Elman, zu hören ist – in der Aufnahme von Leoncavallos „Les Deux Sérénades" spielt er den obligaten Violin-Part – verschweig man ebenfalls.) Doch Caruso-Interessenten brauchen sich nicht zu sorgen: Die englische Firma Olympus bringt sämtliche Aufnahmen des Tenors heraus, in besserer Reproduktion und, soweit sich das nach einigen Kostproben sagen läßt, auch besser ediert. In einer der nächsten Nummern wird über diese Platten zu sprechen sein.

(Lenco L 70, Ortofon S 15, Telewatt VS 71) W.R.

Folklore

Persische Kunstmusik

Dastgah Segah (Santur und Donbak) – Trommel-Improvisation (Donbak Solo) – Awaz-e-Dashti (Gesang, Santur, Donbak)

Faramarz Payvar, Santur; Hoseyn Tehrani, Donbak; Khatereh Perwane, Gesang

Harmonia Mundi/BASF 20 21 523–7 22,– DM

Ragamusik aus Nordindien

Alapa und Gata in Raga Charukesi – Alapana und Gata in Raga Bhairavi

Nikhil Banerjee, Sitar; Ustad Feijaz Khan, Tabla; Rosina Wirsdorf, Tanpura

Harmonia Mundi / BASF 20 19 101–4 22,– DM

Ragamusik aus Südindien

Varnam im Raga Sri, „Saini ne kori" (Komponist: Vina Kuppaiyas, ca. 1798–1860) – Krti im Raga Jaganmohini, „Sobhillu sapta svara" (Komponist: Tyagaraja, ca. 1767–1847) – Krti im Raga Hamsadhvani, „Vatapi ganapatim" (Komponist: Muttusvami Dikshitar, 1775–1835) – Ragam-Tanam-Pallavi im Raga Simhendramadhyama

Chitti Babu, Vina; Guruvayur Dorai, Mrdanga; K. S. Manjunathan, Ghatam; Sudha Devi, Tambura

Harmonia Mundi / BASF 20 21 228–9 22,– DM

Harmonia Mundi, die kleine Firma aus dem Breisgau präsentiert nun auch außereuropäische Musik: asiatische Kunstmusik in meisterlichen Darbietungen. Damit nicht genug: jede der drei erschienenen Platten ist von Kommentaren begleitet, die kompetente Fachleute in verständlicher Form verfaßt haben und die ganz wesentlich zum Verstehen, und damit auch zum intensiveren Genuß, dieser Musik beitragen. Schließlich wird die Güte dieser Einspielungen noch durch die makellose technische Qualität abgerundet. Wenn die westliche Welt allmählich begonnen hat, die klassische Musik Asiens nicht nur als hohe Kunst zu respektieren, sondern auch zu goutieren, so dürften die drei genannten Schallplatten ganz besonderen Genuß garantieren. Es wäre freilich an der Zeit, daß nun auch entsprechende Literatur der Öffentlichkeit vorgelegt würde.

Auf der persischen Platte hören wir ein trommelbegleitetes Solo des Santur, der trapezförmigen Kastenzither (übrigens ein recht unmittelbarer Vorfahr unseres Cembalo), ein Trommelsolo in verwickelten klassischen Rhythmen und eine großartige vokale Darbietung – die erste persische Frauenstimme auf Schallplatten, und was für eine! – begleitet von den beiden Instrumenten. Der Liederzyklus besteht großenteils aus Ghazels des weltberühmten Schirazer Dichtersängers Sa'adi (um 1215–1292). Der Laie mag einen Moment von dem ungewohnten Gesangsstil befremdet sein, wird jedoch sehr schnell dessen hohe Kunstfertigkeit gewahren und bewundern können, besonders die virtuosen Nachtigallentriller der Stimme.

Nikhil Banerjee spielt auf dem Sitar nordindische Ragas, fein, stimmungsvoll, fesselnd im improvisatorischen Spannungsaufbau und mit hinreißender Technik.

Die südindische Vina ist zweifellos eines der feinsten und ausdrucksreichsten Instrumente der Menschheit überhaupt, und Chitti Babu ist ein wohlbekannter Meister auf derselben. In Südindien werden gern Liedweisen bedeutender Komponisten ins instrumentale Musizieren einbezogen, und immer wieder sind es Werke der hervorragenden Meister des 18. und 19. Jahrhunderts, Swati Tirunal, Muttusvami Dikshitar und des Mystiker-Musikers Tyagaraja.

Alle Aufnahmen entstanden während des Aufenthalts der Ensembles in Deutschland, waren also abhängig von deren Tournees und Radioengagements. Unter diesen Umständen muß man neugierig sein, wann sich eine nächste Chance bietet und was diese bieten mag.

Dr. Wolfgang Laade

Jazz

USA Lazz Live - Recorded At Colorado Jazz Party The Hymn – Oleo – Moten Swing

On The Trail; The Hymn; Just Squeeze Me – a) I'm Getting Sentimental Over You – b) Georgia On My Mind; Billie's Bounce; Undecided; Lover, Come Back To Me; Emily; Oleo; Moten Swing; Yesterdays; Caravan; Samba De Orfeo; These Foolish Things; Lester Leaps In; Sweet And Lovely; Jumpin' At The Woodside

Clark Terry, Harry Edison (tp); Kai Winding, Urbie Green (tb); Zoot Sims (ts); Budd Johnson (bars, ss); Victor Feldman (p); Lyn Christie (b); Alan Dawson (dr) – Clark Terry (tp); Flip Phillips (ts); Victor Feldman (p); Lyn Christie (b); Cliff Leeman (dr) – Carl Fontana, Kai Winding, Urbie Green, Trummy Young (tb); Dick Hyman (p); Lyn Christie (b); Bobby Rosengarden (dr) – Carl Fontana (tb); James Moody (ts); Ross Tompkins (p); Larry Ridley (b); Mousie Alexander (dr) – Harry Edison, Joe Newman (tp); Teddy Wilson (p); Larry Ridley (b); Gus Johnson (dr) – Al Cohn (ts); Ross Tompkins (p); Lyn Christie (b); Alan Dawson (dr) – Flip Phillips (ts); Ross Tompkins (p); Lyn Christie (b); Duffy Jackson (dr) – aufgenommen im September 1971

MPS/BASF 49 21699-3, 3 LP 49,– DM

Musikalische Bewertung:	7-9
Repertoirewert:	9-10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Wer heutzutage die Frage nach dem Mainstream stellen sollte, der bekommt hier eine definitive Antwort: Dies ist die Musik des „Hauptstroms," der Mitte, des weiterentwickelten Swingstils (den ja inzwischen vom Bebop und Modern Jazz keine unüberwindlichen Schranken mehr trennen). Er bekommt gleichzeitig eine Antwort auf die Frage, ob es heute noch einen Humusboden für Jam-Sessions gibt, und er kann nebenbei zur Kenntnis nehmen, daß in Amerika die selten aufgenommenen, aber guten Musiker noch scharenweise herumlaufen und zu einer solchen Gelegenheit gern zusammenkommen. Die Gelegenheit: eine Jazz-Party, die der frühere Investment-Bankier und jetzige Jazz-Mäzen Dick Gibson seit 1963 alljährlich in Colorado veranstaltet. Für einen Jazz-Fan bedeutet die Teilnahme an dieser Party etwa das, was es für ein Kind bedeutet, „einmal nachts in einer Eisdiele eingeschlossen zu werden" (Ira Gitler). MPS hat die Produktionsgelegenheit ergriffen und die 1971er Party erstmals kommerziell ausgewertet. Das Ergebnis ist ein Fest für alle, die Erinnerungen an die Swing-Zeit, JATP-Konzerte, Jam-Sessions oder an die Buck Clayton-Platten beleben wollen, für alle also, die an zwanglos und informell dargebotener, nicht zu anstrengender, aber durchaus belebender und zeitweise spritziger Musik interessiert sind, ohne daß man sich gleich den Überhitzungen der Norman-Granz-Konzerte aussetzen muß. Aus der Fülle des auf drei Platten vorliegenden Materials empfand der Rezensent als besonders gelungen alle Titel mit Clark Terry, dem witzigen, originellen Trompeter; die Chorusse von Carl Fontana, der durch seine gestochen klaren, swingenden und poppigen Melodielinien schon in

„The Greatest Jazzband Of The World" auffiel, und die Rhythmusarbeit von Gus Johnson in „Moten Swing." Ein nicht geringer Wert dieses Mitschnitts liegt auch darin, daß er derzeit vergessene oder wenig berücksichtigte Musiker wieder zu Wort kommen läßt: Al Cohn, Flip Phillips und Urbie Green beweisen – unter anderen –, daß mit ihnen noch zu rechnen ist. Kleine Ungenauigkeiten, wie der Beginn von „Moten Swing," wo es einige Takte lang dauert, bis sich Harry Edison und Joe Newman auf die erste und zweite Stimme geeinigt haben, unterstreichen nur auf liebenswerte Weise die ungezwungene Atmosphäre der Veranstaltung. Insgesamt ist diese 3-Platten-Kassette den Jam-Sessions „Newport in New York" in der Art vergleichbar und in der Qualität teilweise überlegen. Die Aufnahmetechnik der Kassette ist befriedigend, die Pressung tadellos, die Informationen des Beihefts sind ausreichend, die Laufzeiten ., 45:35, 49:45 min) teilweise überdurchschnittlich lang.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Shure M 75 E, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2) Li

The Guitar Album

It Don't Mean A Thing, You've Got A Friend, Jitterbug Waltz (1); All Blues, The Things We Did Last Summer, Down Under (2); Blue Skies, Eleanor Rigby, Here, There And Everywhere, Satin Doll, Rose Room, Love Story Theme, Honeysuckle Rose (3); Frantic, Watermelon Man, Blues For Connie, Food For Thought, Threequarter Moon (4), Softly, As In A Morning Sunrise, What's New, All The Things You Are (5); Devotion (6)

Charlie Byrd (1); Joe Beck (2); George Barnes & Bucky Pizzarelli (3), Tiny Grimes (4); Chuck Wayne (5); Eve and John McLaughlin (6). Begleitung: Al Harewood (dm), Larry Ridley bzw. Joe Williams (b). Aufgenommen im August 1971

CBS 67 275 (Doppelalbum)	22,– DM
Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

„The Historic Town Hall Concert" lautet der Untertitel dieses Doppelalbums; aber den sollte man nicht allzu wörtlich nehmen. Jazzgeschichtlich bedeutsam war dieses 71er Zusammentreffen namhafter Plektronisten sicherlich nicht, was dem jetzt in Mikrorillen verewigten Unternehmen aber nichts an Wert und interessanten Vergleichsmöglichkeiten nimmt. Den Reigen der Saitenpicker eröffnet Charlie Byrd, der das unverstärkte Spiel auf der Resonanzgitarre zu höchster Fertigkeit entwickelt hat. Über die Unterschiede zwischen moderner und älterer Blues-Stilistik kann man sich bei Joe Beck (der einst im Orchester von Maynard Ferguson aufgefallen ist) und dem früheren Art-Tatum-Partner Tiny Grimes ins Bild setzen. Chuck Wayne, der Gitarrist der Woody Herman Herd von 1946, bevorzugt heute die Oktavräume und die abgestoppten Akkorde der Wes-Montgomery-Schule. Zum Höhepunkt wird das Auftreten das Duos George Barnes/Bucky Pizzarelli, zweier Meister des intuitiven Zusammenspiels, die kontrapunktische Umrankungen von nobler Raffinesse und traumhaft sichere Übergänge und Wechsel von der Begleit- zur Führungsstimme vorexemplifizieren. Zum Schluß das Albums lassen dann Eve und John McLaughlin das von Willis Conover angesagte Konzert in orientalischer Mystik und Weltmusikstimmung ausklingen. Ein gefundenes Objekt nicht nur für Gitarren-Freaks, sauber aufgenommen, sorgfältig gepreßt und erfreulich günstig im Preis. Larry Ridley und Al Harewood bewähren sich als unaufdringliche, aber stets präsente Begleiter. Joe Williams ist nur im Chuck-Wayne-Abschnitt zu hören, wo er mehr hemmt denn unterstützt. Sein elektrischer Baß ist dem herkömmlichen Holzinstrument in jeder Hinsicht unterlegen.
(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700) Scha.

Nova Bossa Nova

MPS/BASF 2121557-1	22,– DM
Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Bienvenido Tapajos

MPS/BASF 2121683-7	22,– DM
Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

George Duke – The Inner Source

MPS/BASF 2920912-1 (Doppelalbum)	29,– DM
Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	8

John Taylor Trio – Decipher

MPS/BASF 2121290-4	22,– DM
Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Joachim Kühn – Piano

MPS/BASF 2121330-7	22,– DM
Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Rolf Kühn Group – The Day After

MPS/BASF 2121604-7	22,– DM
Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Hans Koller Free Sound – Phoenix

MPS/BASF 2121293-9	22,– DM
Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Erich Kleinschuster Sextett

MPS/BASF 2921356-0 (Doppelalbum)	29,– DM
Musikalische Bewertung:	7/6
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Heidelberger Jazztage '72

MPS/BASF 2921655-1 (Doppelalbum)	29,– DM
Musikalische Bewertung:	8/7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Von Bossa bis Free reicht die Palette dieses buntgemischten MPS-Angebots, dessen Umfang eine möglichst knappe Besprechung auferlegt. – „Nova Bossa Nova" ist eine Erinnerung an die letztjährige Deutschlandtournee einer brasilianischen Samba-Truppe, die nun auch auf Platte einen guten Querschnitt durch die „Musica Popular Brasileira" (mit ihrer Verschmelzung der verschiedensten Rhythmen und Klänge) bietet. Die mit einem heiser-aufregenden Timbre ausgestattete Sängerin Maria Bethania und die beiden exzellenten Perkussionsspezialisten Jorge Arena und Pedro Santos bleiben besonders nachhaltig im Ohr. – Erschienen die Tourneeankündigungen, daß Sebastiao Tapajos in einem Atemzug mit Baden Powell zu nennen sei, nach dem Konzerteindruck kaum gerechtfertigt, so macht die Soloplatte „Bienvenido Tapajos" diese hohe Wertschätzung schon verständlicher. Der 30jährige, eine profunde klassische Schulung verratende Gitarrist spielt mit einem etwas schlichterem Anriß als Powell und ohne dessen akkordische Fülle und üppige Ornamentik. Tapajos ist ein sehr sensibler, verinnerlichter Typ, der es dem Hörer aber trotzdem leicht macht, in die subtile Zauberwelt seiner harmonischen Poesie hineinzufolgen. Das George-Duke-Doppelalbum ist um genau eine LP zu lang. Hätte man die ergiebigsten Titel der Aufnahmesitzung (zwei Trionummern auf dem akustischen Klavier, einige gelungene E-Piano-Stücke (teils impressionistisch verhangen, teils ungehemmt swingend) und zwei gute Sopran- bzw. Tenorsaxsoli von Jerome Richardson – auf zwei Plattenseiten konzentriert, wäre weniger mehr geworden. Auf der Strecke bleiben die langweiligen, substanzarmen Soundspielereien an Ringmodulator, Ecnoplexgerät und anderen Katalogartikeln der Elektroindustrie. – John Taylor widmet sich auf seiner ersten MPS-Platte unter eigenem Namen ganz dem unamplifizierten Instrument, was manche überraschen mag, da der Engländer zu den besten Elektropianisten der Szene gehört. Am Konzertflügel kann man nun auch die Differenziertheit seines Anschlags überprüfen, ebenso die Bezugsquellen, die im weiten Feld der modernen Jazztradition von Bud Powell bis Chick Corea und Keith Jarrett aufzuspüren sind. Deutlicher gesagt: John Taylor benutzt Vorbilder, aber kopiert sie nicht. Er spielt „frei," ohne den Boden unter den Füßen und ohne die Bindungen zur Harmonie zu verlieren. Acht Punkte für das Können von Taylor; seine Mitspieler Tony Levin (dr) und Chris Lawrence (b) sind – obwohl kompetente Instrumentalisten – sicher nicht die denkbar stärkste Partnerschaft. Dem Hüllentext von Manfred Miller ist einiges, der Musik der Platte wenig entgegenzuhalten: zum Kauf empfohlen. – Über Joachim Kühns neues Soloalbum hat der „Zeit"-Kritiker Manfred Sack geschrieben, daß sich der Pianist hier weit vom Jazz entfernt habe. Das finde ich nicht. Diese kunstvollen, ungemein virtuosen Improvisationen sind Jazz, freilich mit der Schule der europäischen Klassik im Rücken, und ohne die Kriterien Blues und Swing (um die sich im Free Jazz bekanntlich auch kein Mensch kümmert). Rainer M. Cabanis hat diese Aufnahmen treffend als „absolute Musik" charakterisiert; sie sind bar aller Free-Praktiken, geprägt von den klassischen Formen, die Kühn studiert hat. Von der gemeißelten Schönheit seiner Moderato-Stücke geht eine stille Faszination aus – hier blüht eine neue Blume der Romantik, wie sie auch im Beet von Chick Corea zu finden ist. – Im Album „The Day After" gehört Joachim Kühn zur Gruppe seines Bruders Rolf, die mit einer recht eigenartigen Mischung aus spätem Bebop, bluesigem Zwischenflug und freier Spielauffassung überrascht. Drei Titel stellen den Dialog Klarinette-Piano in den Vordergrund: der erste behutsam und balladesk, der zweite in jagender, aber nie außer Kontrolle geratender Up-tempo-Fassung, und der letzte dann als Dreiergespräch mit dem aufmerksamen Perkussionisten Nana. Als Gast ist Phil Woods dabei, einmal im Zusammenspiel mit den Kühn Brothers, und auf einem Titel ohne den Klarinettisten. Schlagzeug und Baß sind mit Oliver Johnson und Peter Warren sehr gut besetzt. – Mit neuen Aktivitäten macht Altkämpfer Hans Koller von sich reden. Die Musik seiner „Phoenix"-Platte hat viel von der Intensität und klaren Hymnik John Coltranes, dessen Behandlung des Sopransaxophons einen hörbaren Einfluß auf Koller ausgeübt hat (Tenorsax spielt der Wiener nur jeweils am Anfang der A- und B-Seite). Kollers „Free Sound" ist aus dem Kern des totalen Chaos heraus, der Saxophonist postuliert die sogenannte Freiheit der New Music in den Grenzen der Tonalität und ohne den zerstörerischen Exzeß der Radikalen. Bester Mann des Quartetts (dem es etwas an Dynamik und Farbe gebricht) ist der achtungheischende Bassist Adelhard Roidinger. – Kollers Lands-

mann Erich Kleinschuster hat sich gleichermaßen in Richtung „Free" verändert, was dem Posaunisten allerdings nicht sonderlich gut bekommen ist. Die früher so saftvolle, soulnahe Musik der Gruppe wirkt jetzt monoton und ermüdend, zumal sich auch in den meisten Soli nichts Jazzbewegendes abspielt. An solchen Platten merkt man, wie schnell das einst Revolutionäre in der Schablone versendet ist – die elektro-akustischen Hilfsmittel haben diesen Prozeß nur noch beschleunigt. Das Kleinschuster-Saxtett wird auf diesen Livemitschnitten in zwei verschiedenen Besetzungen vorgestellt, von denen die „traditionellere" am überzeugendsten ist. Auf Seite vier des Doppelbandes gehört Art Farmer zur Frontlinie, und hier findet man prompt die gelungensten Stücke des Albums. Das ist nicht zuletzt das Verdienst Hans Salomons, der den unimpressiven Saxophonisten Leszek Zadlo ablöst. Im Schlußtitel „Backsliders Hambone" und in Fritz Pauers „Confab" – einer matrisch durchpulsten Quintettnummer – bläst Kleinschuster seine besten Chorusse: mit schmetternden Stakkati und breitgezogenen Fächartönen. (Zu Beginn der B-Platte mußte wegen überspringender Nadel der Auflagedruck erhöht werden.) – Die auf zwei LPs verteilten Ausschnitte von den Heidelberger Jazztagen '72 lassen drei der besten deutschen Big-Band-Formationen Revue passieren: Erwin Lehn (mit einer glanzvollen Feature-Nummer für den Trompetenblock), Kurt Edelhagen (der in „Kindly Leave The Stage" vor allem die Saxophonisten herausstellt) und die ständig unter Starkstrom stehende „Rhythm Combination & Brass" von Peter Herbolzheimer. Weitere Höhepunkte des Albums sind die Beiträge der Karl Berger Company, der Association P.C. – noch in der alten Besetzung mit Jasper van't Hof (Keyboards) – und des Michael Naura Quartetts. Wer will, kann sich hier erneut davon überzeugen, daß Deutschlands bester Vibraphonist nach wie vor Wolfgang Schlüter heißt (was das Konnen von Berger nicht zu schmälern braucht). Die Tremble Kids haben in Rolf Rebmann einen guten Ersatz für Charly Antolini gefunden, während man dem Art Farmer Quartett (trotz des großartig trommelnden Tony Inzalaco) anmerkt, daß es sich hier um eine ad hoc zusammengestellte Gruppe handelt. Beendet wird der Festival-Querschnitt vom umstrittenen „Anima Sound" des Dreiergespanns Gulda & Fuchs – wahrlich ein wundersames Terzett, das sich da zu einer Geräuschkommune vereinigt hat. Nach einem katastrophalen Konzerterlebnis in Marburg war ich hier wiederum auf das Schlimmste gefaßt, muß aber zugeben, daß sich die „Totalaktion" auf Platte interessanter ausnimmt als live.
(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700) Scha.

Miles Davis In Concert

Miles Davis (tp); Carlos Garnett (sax); Serik Lawson (org); Michael Henderson (b); Reggie Lucas (g); Al Foster (dr); Mtume (congas); Balakrishna (e-sitar); Badal Roy (tablas)

CBS S 68 222, 2 LP — 29,– DM

Musikalische Bewertung: 2
Repertoirewert: 3
Aufnahme-, Klangqualität: 5
Oberfläche: 8

Niedergang von Miles Davis – Niedergang des Rock-Jazz? Oder, anders gefragt, spiegelt die trostlose Langeweile dieses Doppelalbums die Krise des Jazzmusikers, der sich dem Rock hingegeben hat und jetzt – vielleicht durchaus guten Glaubens – auf dem falschen Dampfer sitzt? Oder, wieder anders rum, ist dies vom Pop-Standpunkt gesehen vielleicht eine besonders gute Platte und Miles Davis sitzt durchaus auf dem richtigen Dampfer (finanziell tut er's ohnehin)? Oder ist dies einfach Live-Musik, die als solche durchaus ihre Aufgabe hat, aber nicht auf eine Schallplatte gehört und nur wegen der Produktionszwänge der Industrie und des derzeitigen Trends zum Doppelalbum veröffentlicht werden mußte? Wie auch immer: die Trompete des ehemals größten Trompeters des modernen Jazz ist nicht mehr eindeutig als solche identifizierbar, sondern durch die bis zum Umfallen exekutierten Quetscheffekte des Wa-Wa-Verzerrers und der elektronischen Verstärkung einer E-Gitarre bis zum Verwechseln angenähert. Davis ist austauschbar geworden – er ist zwar von den Pop-Kreisen akzeptiert, aber seine Individualität ist dahin. Die wenigen guten Momente dieses Konzerts versiegen wie ein Rinnsal in der Wüste. Die Soli vom Saxofonisten Carlos Garnett und vom Organisten Serik Lawson sind im wörtlichen Sinne nur am Rande und im Hintergrund hörbar. Die ziemlich bedienten Hasch-Typen auf der Hülle – eine Karikatur, die wohl besonders poppigen Humor zeigen soll – fügen sich zum Bilde. Bedenklich!
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Shure M 75 E, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2) Li.

This Is Erroll Garner (2)

Il Remember April; Teach Me Tonight; Mambo Carmel; Autumn Leaves; It's All Right With Me; Rod Top; April In Paris; They Can't Take That Away From Me; How Could You Do A Thing Like That To Me; Where Or When; Erroll's Theme; Caravan; (There Is) No Greater Love; Avalon; Lullaby Of Birdland; Memories Of You; Will You Still Be Mine

Erroll Garner (p); Wyatt Ruther (b); Fats Heard (dr)

CBS S 68 219, 2 LP — 22,– DM

Musikalische Bewertung: 1. Platte 10 2. Platte 8
Repertoirewert: 10
Aufnahmequalität: historisch
Oberfläche: 7

Es dürfte inzwischen eine gesicherte Erkenntnis sein, daß Erroll Garners „Concert By The Sea" seine beste Platte und mithin ein Meilenstein der Jazz-Geschichte ist. Fragt sich nur, wie weit der geneigte Leser ihrer noch bedarf. Aufgabe des Rezensenten ist es also, herauszupulen, wie weit sich „This Is Erroll Garner, Vol. 2," mit dem Doppelalbum Vol. 1 überschneidet. Das Ergebnis: Vol. 2 enthält – nach langer Zeit endlich wieder vollständig – das berühmte „Concert By The Sea" vom 19. 3. 1950, und zwar auf Platte 1, während Platte 2 eine Neupressung von „Erroll Garner At The Piano" (Aufnahmedatum: 27. 2. 1953, früher auf Philips, dann auf CBS) ebenfalls komplett enthält. Vol. 1, um das ins Gedächtnis zurückzurufen, enthielt sieben von elf Titeln des „Concerts" sowie 15 weitere Titel aus anderen Platten (ausführliche Besprechung s. Heft 11/71). Zugreifen muß also, wer das „Concert" noch nicht besitzt oder wem die 4 fehlenden Titel samt Zugabe den Preis dieses Doppelalbums wert sind. Obwohl auf Platte 2 mit „Caravan" und „Lullaby Of Birdland" guten Garner enthält, ist der Unterschied zu Platte 1 doch der zwischen Wein und Sekt (beides allerdings „Auslese"). Die Live-Aufnahme von 1950 bietet eine geballte Ladung guter Laune und einen nicht nachlassenden Esprit, und das ist auch bei einem Erzschelm nicht alltäglich. Zum Klangbild: wie immer bei Garner ist die Rhythmusgruppe zweitrangig und bleibt demzufolge auch akustisch im Hintergrund, was durch die damalige Aufnahmetechnik unfreiwillig unterstrichen wird. Bei kräftiger Lautstärke ist ein leichtes Bandrauschen zu hören. Das Grunzen des Klavierkobolds ist Gott sei Dank ständig präsent.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Shure M 75 E, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2) Li.

Joe Farrell – Moon Germs

Great George; Moon Germs; Times Lie; Bass Folk Song

Joe Farrell (ss, fl); Herbie Hancock (p); Stanley Clarke (b); Jack DeJohnette (dr). Aufgenommen im November 1972

CTI 6023 — 22,– DM

Musikalische Bewertung: 10
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 10
Oberfläche: 8

Was man gegen diese Platte sagen könnte, gleich vorweg: Sie enthält etwas viel Sopransaxofon (drei Viertel der Platte, in einem Viertel dominiert die Flöte). Wer dieses Instrument für feminin, näselnd, quäkig, dünntönig hält, ist schlecht bedient. Wer hingegen seinen hellen, lichten Ton liebt, dieses Abstreifen der Erdenschwere des Tenorsaxofons, das Jubilierende und die Klarheit, der bekommt „seine" Platte. Er bekommt zudem die bis dato beste des weithin unterbewerteten Allround-Holzbläsers Joe Farrell, einem Mann von großem Geschmack, sicherem Instinkt und fließendem Ideenreichtum. Er bekommt eine Traumbesetzung von begleitender Rhythmusgruppe: gewiß sind Herbie Hancock, Stanley Clarke und Jack DeJohnette vielbeschäftigte Studioleute, aber hier halten sie, was ihre Namen versprechen. Vor allem der oft zitierte neue Starbassist Stanley Clarke ist – auch in einer entsprechenden Aufnahmetechnik – in voller Aktion gut zu hören. Die Musik enthält Modern Jazz, Rock-, Free-, Blues-, Walzer- und Balladenelemente, alle getragen von der Melodiosität Farrells, der, selbstredend, auch die Intonationsschwierigkeiten des hohen Horns spielend meistert. Die vier Instrumente erscheinen in schöner Klangplastik (über meine baßbetonten Wharfedale-Lautsprecher kamen Höhen und Tiefen richtig, bei meinen höhenbetonten, aber präsenteren Sonab-Boxen habe ich Bässe zugegeben). Bei großer Lautstärke einige wenige leise Knacker, was die sonst tadellose Fertigung in der Bewertung von 10 auf 8 drückt. Insgesamt eine hochbefriedigende Platte, die auch gekonnte Routineproduktionen weit hinter sich läßt.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Shure M 75 E, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2) Li.

The Giants Of Jazz

Art Blakey (dm); Dizzy Gillespie (tp); Al McKibbon (b); Thelonious Monk (p); Sonny Stitt (as, ts); Kai Winding (tb). Aufgenommen Ende 1971

Tin Tin Deo; Night In Tunisia; Woody 'N' You; Tour De Force; Allen's Alley (Be Bop Tune); Blue 'N' Boogie; Everything Happens To Me; Blue Monk; 'Round Midnight

Atlantic ATL 60 028 — Doppelalbum 29,– DM

Musikalische Bewertung: 8
Repertoirewert: 10
Aufnahme-, Klangqualität: 6
Oberfläche: 9

Der Erfolg des von George Wein angekurbelten Unternehmens „The Giants Of Jazz" dürfte mancherorts gewiß für nachdenkliche Gesichter gesorgt haben. Ausgerechnet ein paar angegrauten Bebop-Pionieren (deren Musizierweise angeblich passé und chancenlos sein soll) blieb es vorbehalten, auch ohne Fuzz, Feedback und andere Elektroschocks Publikumsmassen auf die Beine zu bringen, wie man sie sonst nur bei Rock- oder Popveranstaltungen zu sehen gewohnt war. Ursprünglich nur für die Dauer einer großen Welttournee im Herbst 1971 unter einen Hut gekommen, sind die Giants überall auf so viel Begeisterung gestoßen, daß man die All-Star-Gruppe als lose Verbindung beibehalten hat und immer wieder auf Festivals und „One Night Stands" gastiert. Das vorliegende Doppelalbum entstand anläßlich der ersten Europatournee im Victoria Theatre in London und präsentiert die illustren Bopveteranen in bemerkenswert guter Verfassung – allen voran Dizzy Gillespie, der auf seinem charakteristisch abgewinkelten Horn einige der vollendetsten Jazzsoli erblühen läßt, die man auf Platte finden kann. Die kurze Trompetenintro zu „Blue 'N' Boogie" ist ein Genie-

streich! Gillespie wandelt noch immer auf einsamer Höhe, und sein in der Publikumsgunst hoffnungslos überbewerteter, ewiger Konkurrent Miles Davis müßte schon etliche Sprossen mehr erklimmen, um ebenfalls dorthin zu gelangen. Thelonious Monk gibt sich ausgesprochen spielfreudig und hörbar inspiriert; seine unverwechselbaren Harmoniesprünge und unorthodoxen Rhythmusstrukturen blitzen auch in den akkordischen Begleitpolstern auf. Kai Winding, in den letzten Jahren nur noch mit betont kommerziell ausgerichteten Aufnahmen an der Plattenbörse vertreten, ist ein überraschend starker Gegenpol zu Gillespie. Sein selbstverständlich-reifes, mit viel abgeklärtem Humor durchsetztes Lang-Kurz-Spiel gefällt mir besonders gut in „Tour De Force", wo sich Sonny Stitt mit einem dampfenden, fleißig aus der Bop-Historie zitierenden Tenorsolo anschließt. Enormen Beifall findet sein beredtes, Wärme und Ehrlichkeit ausstrahlendes Alto-Feature „Everything Happens To Me", in dem das Vermächtnis Charlie Parkers überdeutlich wird. „Tin Tin Deo" gerät zu einem ausgedehnten Dialog zwischen Dizzys knisternder (Dämpfer-) Trompete und dem ostinaten Baß von Al McKibbon. Dann, im fast 14minütigen „Blue 'N' Boogie", laufen die Giants zur Bestform auf: Ein Solohöhepunkt reiht sich an den anderen. In „Night In Tunisia" erreicht Art Blakeys vitale Trommelshow (bei der ihm während des ersten Frankfurt-Gastspiels in der Jahrhunderthalle frühzeitig die Luft ausgegangen war) eine stattliche Länge. Der unverwüstliche Schlagzeugdoyen hat kaum etwas an Vehemenz und elementarer Ursprunglichkeit verloren, die berühmten Breaks und Cymbalshots explodieren so zielgenau wie eh und je. Großartig die treffsicheren Baßtrommel-Akzente hinter dem fantastisch laufenden Gillespie-Chorus in „Tour De Force"! McKibbon ist ein geradezu idealer Rhythmuspartner: Konsequent im Vortrag und ungemein kraftvoll im Ton. Was das Ensemblespiel der Giants anbelangt, so sollte man da besser nicht allzu kritisch sein. Arrangierte Rahmensätze sind bei ad hoc zusammengestellten All-Star-Gruppen naturgemäß von untergeordneter Bedeutung, es dominiert die Einzelimprovisation.
Schwache Aufnahmetechnik, die Bläserriffs hinter den jeweiligen Solospielern dringen nur bruchstückhaft an das Ohr des Hörers. Baß und Rhythmus hingegen kommen sehr gut durch.
(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700)

Scha.

Pop

Nektar – A Tab In The Ocean

A Tab In The Ocean; Desolation Valley, Waves; Cryin' In The Dark; King Of Twilight

Bellaphon BLPS 19 118 — 22,– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Krokodil – „Getting Up For The Morning"

Marzipan; And I Know; Rabatz, Was There A Time; Schooldays; Song No. 2; The 12th Of March

Bellaphon BLPS 19 117 — 22,– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Nach ihrem vorangegangenen Weltraum-Opus „Journey To The Center Of The Eye" startet die englische Pop-Gruppe „Nektar" diesmal ins feuchte Element. „A Tab In The Ocean" nimmt die gesamte erste Seite ein und läßt mächtige Orgelstürme, elektrische Gitarrenschwaden und brandende Beatrhythmen in einem tosenden Wirbel zusammenfließen. Das Titelstück der Platte ist mit viel Überlegung gemacht, wenn ihm auch das letzte Quentchen zur wirklichen Klasse abgeht. Die B-Seite liegt knapp am Durchschnitt, und über das gleiche Mittelmaß kommt auch die andere Gruppe, „Krokodil," nur selten hinaus. Die schwächlichen Ostinato-Arrangements verrinnen oft in monotone Abläufe („Rabatz," „The 12th Of March"); erst wenn die vier Eidgenossen – Pardon, es ist auch ein Engländer dabei – stärker auf den Kontrastmöglichkeiten Naturgitarre/Elektroinstrument und Flöte/Harmonika aufbauen (wie in „Schooldays" und „And I Know," dem besten Stück der LP), gewinnt die Platte ein wenig an Farbe und Abwechslung.
(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700)

Scha.

The Beatles 1967–1970

Strawberry Fields Forever; Penny Lane; Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band; With A Little Help From My Friends; Lucy In The Sky With Diamonds; A Day In The Life; All You Need Is Love; I Am The Walrus; Hello Goodbye, The Fool On The Hill; Magical Mystery Tour; Lady Madonna; Hey Jude; Revolution; Back In The U.S.S.R.; While My Guitar Gently Weeps; Ob-la-di, Ob-la-da; Get Back; Don't Let Me Down; The Ballad Of John & Yoko; Old Brown Shoe; Here Comes The Sun; Come Together; Something; Octopus's Garden; Let It Be; Across The Universe; The Long And Winding Road

Emi/Apple Records 1C 188-08 309/10, 2 LP — 29,– DM

The Beatles 1962–1966

Love Me Do; Please Please Me; From Me To You; She Loves You; I Want To Hold Your Hand; All My Loving; Can't Buy Me Love; A Hard Day's Night; And I Love Her; Eight Days A Week; I Feel Fine; Ticket To Ride; Yesterday; Help!; You've Got To Hide Your Love Away; We Can Work It Out; Day Tripper; Drive My Car; Norwegian Wood (This Bird Has Flown); Nowhere Man; Michelle; In My Life; Girl; Paperback Writer; Eleanor Rigby; Yellow Submarine

Emi/Apple Records 1C 188-05 307/08, 2 LP — 29,– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	6-8
Oberfläche:	9

Für die Beatles, sollte man meinen, braucht man heutzutage kein wohltuendes Wort mehr einlegen. Aber wie sagte doch dieser Tage ein ansonsten gebildeter, aufgeschlossener und nicht unmoderner Mittfünfziger zum Verfasser: „Das Geschrei kann man doch nicht mitanhören." Also: die Vorurteile stecken zumindest in der älteren Generation noch tief drin. Nun, alter Freund, was die Beatles gemacht haben, dafür kann man die Pop-Produktion des Tages gleich tonnenweise in den Sperrmüll kippen. Die Jungen waren nicht nur als Anstoß zu einer soziologischen Umwälzung, sondern auch als Komponisten epochal. Song-Schreiber von diesem Kaliber kommen nur alle zehn Jahre zur Welt. Gut also, daß es jetzt auch eine billige Volksausgabe der Beatles gibt, ausgewählte Werke in zwei Doppelalben auf vier LPs. Sicher Veranlassung für manchen Leser, in seiner Plattensammlung zu kramen und die Lücken preiswert aufzufüllen. Zu referieren ist deshalb im wesentlichen die Inhaltsangabe: Das rote Doppelalbum, das „1962–1966" betitelt ist, enthält 9 Titel aus „The Beatles Greatest," 3 Titel aus „Help!," 6 aus „Rubber Soul," je einen aus „Hey Jude," „Revolver" und „Yellow Submarine" sowie 5 nach Wissen des Verfassers derzeit nicht auf LP vorliegende Stücke. Das blaue Doppelalbum, den Zeitraum „1967–1970" umfassend, enthält 6 Titel aus „Magical Mystery Tour," 4 aus „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band," 7 aus „Hey Jude," 3 aus dem Doppelalbum „The Beatles," 4 aus „Abby Road" und 4 aus „Let It Be." Über Einzelheiten zur Musik wurde an anderer Stelle in der Vergangenheit genügend berichtet, zum mindesten ist auf den großen Artikel von Horst Schade in dieser Zeitschrift (Heft 8/71) hinzuweisen. Nicht unwichtig noch anzumerken, daß alle Song-Texte auf den Innenhüllen der Platten abgedruckt sind.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Shure M 75 E, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Unterhaltung

The Oscar Peterson Trio + The Singers Unlimited – In Tune

Oscar Peterson (p); Jiri Mraz (b); Louis Hayes (dr); Gene Puerling, Don Shelton, Len Dresslar, Bonnie Herman (voc); aufgenommen im Juli 1971

Sesame Street; It Never Entered My Mind; Childrens Game; The Gentle Rain; A Child Is Born; The Shadow Of Your Smile; Catherine; Once Upon A Summertime; Here's That Rainy Day

MPS/BASF 21 20 905–9 — 22,– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Diese Platte wird es auf dem Markt nicht leicht haben. Wer auf den Namen Oscar Peterson anspricht, wird enttäuscht, da der Tastengigant hier nur eine begleitende Rolle spielt; und „The Singers Unlimited" sind dem großen Publikum unbekannt. Aus dem „kleinen Publikum" aber seien all jene angesprochen, die einen delikaten Chor mögen, etwa in der Nachfolge der „Four Freshmen", der „Hi-Lo's" und des „Svend Saaby-Chors". Auf diesem Gebiet nämlich sind die „unbegrenzten Sänger" derzeit unschlagbar. Wie schon anläßlich ihrer Platte „The Singers Unlimited – A Capella" erwähnt, macht diese vierköpfige Gruppe eine betörend schön gesetzte und gleichzeitig modern harmonisierte Chormusik, singt ihre Playbacks mit messerscharfer Präzision übereinander und intoniert sauber. Der runde kultivierte Klang hat einen speziell sinnlichen Touch, wahrscheinlich durch die Stimme von Bonnie Herman. Dieses Mädchen schmeichelt sich einem ganz schön unter die Haut. Man sagt, daß ihre Stimme die meistgefragte in der amerikanischen Werbung ist, und obgleich der Rezensent sonst äußerst allergisch auf den Komplex „Werbung" reagiert, muß er in diesem Falle sagen: Kein schlechter Marketing-Manager, der sich dieser verführerischen Stimme bedient. Das Programm der Platte scheint in der Melodienzusammenstellung etwas gelungener als im Falle von „A Capella"; zumal „Sesam Street", „It Never Entered My Mind", „Childrens Game", „The Shadow Of Your Smile" und die Ballade des Jazztrompeters Thad Jones „A Child Is Born" doch recht ansprechend herauskommen, natürlich in Richtung einer „Musik zur späten Stunde", in der man's gern weich wie Samt und schmiegsam wie Katzenfell haben möchte. Klang und Fertigung sind ohne Fehl und Tadel; auch ein Zischen der S-Laute tritt diesmal nicht störend hervor. Nach wie vor bleibt freilich der eigentliche Höhepunkt der munteren Kehlen ihre Weihnachtsplatte „Christmas", auf die wir im Herbst noch einmal ausführlich hinweisen wollen.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Shure M 75 E, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Bevor Sie irgendwelche Boxen kaufen: Telefunken überprüft jede einzelne mit einem Echtzeit-Analysator.

Um zu prüfen, ob neue Boxen-Prototypen tatsächlich eine perfekte Schallabstrahlung haben, mußten wir sie bisher auf einer Wiese ebenerdig eingraben.

Durch diesen idealen Schallfeld-Halbraum konnten wir am besten eventuelle Klirr- und Nebengeräusche partieller Membranschwingungen herausfinden. Diese Mühe ist notwendig, um gute Boxen zu bauen. Uns genügt das nicht mehr.

Wir sind die ersten in Deutschland, die dafür und für die Qualitäts-Kontrolle in der Fertigung Echtzeit-Analysatoren einsetzen. Zum Beispiel auch bei diesen Boxen:

TL 500

2-Wege-System. Kompaktausführung. Bestückung: 1 Tiefton-Lautsprecher 203 mm Ø, 1 Mittel-Hochton-Kalotte 42 mm Ø. Nennbelastbarkeit: 35 Watt. Musikbelastbarkeit: 50 Watt. Impedanz: 4 Ohm. Frequenzbereich: 40-20000 Hz. Übergangsfrequenz der Weichen: 2000 Hz. Volumen brutto: ca. 17 l. Ausführungen: Nußbaum hell matt und perlweiß. Maße (B/H/T): 26,3 × 35,7 × 17,5 cm.

TL 700

3-Wege-System. Kompaktausführung. Regalbox. Bestückung: 1 Tiefton-Lautsprecher 204 mm Ø, 1 Mittelton-Lautsprecher 110 mm Ø, 1 Breitband-Hochton-Kalotte 42 mm Ø. Nennbelastbarkeit: 45 Watt. Musikbelastbarkeit: 60 Watt. Impedanz: 4 Ohm. Frequenzbereich: 30-20000 Hz. Übergangsfrequenz der Weichen: 600/2000 Hz. Volumen brutto: ca. 36 l. Ausführungen: Nußbaum hell matt und perlweiß. Maße (B/H/T): 33,0 × 46,5 × 23,5 cm.

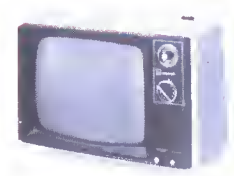
TL 800

4-Wege-System. Bestückung: 1 Tiefton-Lautsprecher 245 mm Ø, 1 Mittelton-Lautsprecher 129 mm Ø, 1 Kalotten-Mittelton-Lautsprecher 44 mm Ø, 1 Kalotten-Hochton-Lautsprecher 30 mm Ø. Nennbelastbarkeit: 60 Watt. Musikbelastbarkeit: 100 Watt. Impedanz: 4 Ohm. Frequenzbereich: 25-20000 Hz. Übergangsfrequenz der Weichen: 500/900/6000 Hz. Volumen brutto: ca. 75 l. Ausführungen: Holzgehäuse mit echtem Furnier, Nußbaum hell matt und perlweiß. Maße (B/H/T): 42 × 58 × 31 cm.

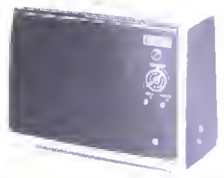
Technik von Telefunken. Schöne Gehäuse bauen wir natürlich auch.







NEU. s/w-Fernseher 12P-24G.
31 cm-Bild. Netz und Batterie.
Ladeautomatik für Akku
In Weiß, Gelb und Rot



NEU. s/w-Fernseher 14P-25G.
Portable mit 36 cm-Bild
Netz und Batterie
Ladeautomatik für Akku
Weiß und Rot.



NEU. Farb-Portable C-1421G.
PAL-System und 36 cm-Linytron-Bildröhre.



NEU. Farbfernseher 1831G
PAL-System und 46 cm-Linytron-Bildröhre.
7 Stationstasten.

INFORMATIONEN ?

Ankreuzen, Streifen abschneiden und senden an
SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH
2 Hamburg 1, Steindamm 11
Tel. 040/24 75 55

Name __________________________________

Firma __________________________________

Ort __________________________________

Straße __________________________________

SHARP bietet mehr.

Beweis 1:



SHARP-Farbfernsehgeräte mit PAL-System + Linytron Bildröhre

SHARP setzt neue Maßstäbe für die Bildqualität von Farbfernsehgeräten. Durch konsequente Nutzung der Möglichkeiten des PAL-Systems. Und durch die Entwicklung einer neuen Bildröhre: Linytron.
Die technische Konzeption der neuen Bildröhre bringt eine Reihe von Vorteilen.
Die drei wesentlichen sind:

- Problemlose Konvergenzeinstellung. Durch die rechteckigen Farbtrippel - im Gegensatz zum Punktraster - ist keine vertikale Einstellung erforderlich und für die horizontale Konvergenz wird keine aufwendige Schaltung benötigt, da sie unabhängig vom Erdmagnetfeld ist
- 50% mehr Helligkeit und Farbbrillanz. Durch die rechteckigen Durchbrüche der Lochmaske erreichen mehr Elektronen die Leuchtschicht.
- Kontrastreichere Bilder. Das Fernsehbild hat klarere Farben und ist schärfer.

Der neue SHARP C-1421 G ist der 36 cm-Farbfernseher für den Wohnstil unserer Zeit: das mobile Wohnen. Er ist bequem tragbar und hat mit den eingebauten Antennen einen ausgezeichneten Empfang. Auch beim Wechsel des Programms erfolgt die Feineinstellung automatisch. Und selbstverständlich: Nach dem Einschalten sind Bild und Ton sofort da durch „Sofort-Start-Schaltung".

SHARP bietet mehr.

Beweis 2:



Kassetten-Deck mit DOLBY Rauschunterdrückung + automatischer Programmsucheinrichtung.

SHARP RT-480 H. Das Stereo Kassetten-Deck, das auch den ernsthaftesten HiFi-Fan begeistern wird. DOLBY Rauschh Rauschunterdrückung, eine Garantie für sauber wiedergegebene Höhen - eingebaut im SHARP RT-480 H. Vergessen Sie das typische Bandrauschen herkömmlicher Kassetten-Recorder. Vergessen Sie auch hörbare Gleichlaufschwankungen. Der zuverlässige Hysteresis Synchronmotor garantiert eine stabile Bandgeschwindigkeit.

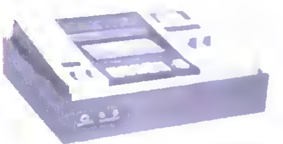
Vergessen können Sie aber auch das umständliche Suchen eines bestimmten Stückes auf dem Band. Denn SHARP bietet mehr: A.P.F. (Automatic Programm Finder). Ein Bandstop-System, das beim schnellen Vor- oder Rücklauf auf die kurzen Pausen zwischen zwei Aufnahmen reagiert. Schnell und sicher wird mit dieser Bandstellen-Such-Automatik jedes gewünschte Stück gefunden. Das ist ein Bedienungsvorteil, den Ihnen nur SHARP bietet.

Aufwendige Technik, Tonqualität und Bedienungskomfort - SHARP RT-480 H bietet optimalen Musikgenuß. Das sollten Sie mal testen.

„Dolby" und „Double-D" sind eingetragene Markenzeichen der Dolby-Laboratories Inc. Hergestellt in Lizenz der Dolby Lab. Inc.



NEU. RT-480 H. Hifi Stereo Kassetten-Deck mit Dolby System, CrO2-Schaltung und automatischer Programmsucheinrichtung



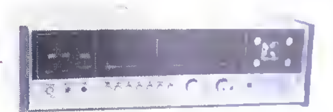
RT-442 H. Stereo Kassetten-Deck



NEU. SA-606 H 2 x 20 W HiFi-Tuner/Amplifier



NEU. SA-607 H 2 x 60 W HiFi-Tuner/Amplifier



NEU. SA-507 H. 4 x 18 W Quadro/Stereo-Tuner/Amplifier



NEU. RP-203 H Vollautomatischer HiFi Plattenspieler mit Quadrophonie-Magnetsystem. Auch für Mono- und Stereoschallplatten.



CP 501 H Hifi 3 Weg Multi Kanal Boxen 60 W

Alle Geräte entsprechen DIN 45 500

INFORMATIONEN ?

Ankreuzen, Streifen abschneiden und senden an

SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH
2 Hamburg 1, Steindamm 11
Tel. 040/24 75 55

Name

Firma

Ort

Straße



Dual CS 70

Die große Neuheit auf der diesjährigen Hannover-Messe im HiFi-Bereich unter ansonsten wenig Aufregendem war der Dual CS 70, ein automatischer Plattenspieler mit Direktantrieb. Das Laufwerk trägt die Typenbezeichnung 701, wird als solches jedoch nur an Industriekunden geliefert. Der Privatkunde muß Zarge und Abdeckhaube mitkaufen, was gewiß nicht sein Nachteil ist. In dieser Form heißt das Gerät Dual CS 70 oder CS 70 W mit weißer Zarge.

Beschreibung

Rein äußerlich kann und soll der CS 70 seine Herkunft aus dem Hause Dual nicht verleugnen. Trotzdem ist schon auf den ersten Blick zu erkennen, daß es sich um ein in allen Teilen neu durchkonstruiertes Gerät handelt. Wobei die Hauptneuheit, der direktgetriebene Plattenteller zwangsläufig dem Auge verborgen bleiben muß. Bleiben wir bei diesem Zentralantrieb, der von Dual die Typenbezeichnung EDS 1000 erhalten hat. Bild 1 zeigt einen Schnitt durch den Plattenteller und den auf der gleichen Achse sitzenden Antriebsmotor. Es handelt sich um einen langsam laufenden, kollektorlosen Gleichstrom-Elektronikmotor, der aus einem stabilisierten Netzteil versorgt wird. Die bei Gleichstrommotoren erforderliche Umschaltung – sonst von einem Kollektor vorgenommen – wird von zwei Hall-Generatoren in Abhängigkeit von der Rotorstellung über vier Schalttransistoren gesteuert. Das zyklische Schalten der Wicklungsstränge bewirkt ein Drehfeld, und damit eine Drehbewegung des Rotors. In den nicht angesteuerten Drehspulen wird eine drehzahlproportionale Spannung induziert, die als Meßgröße mit einer konstanten Referenzspannung verglichen wird. Die Spannungsdifferenz steuert den Stromfluß in den vier Schalttransistoren, wodurch Drehzahlabweichungen des Motors unterbunden werden oder, besser gesagt, einen bestimmten minimalen Wert nicht überschreiten. Ein solcher Direktantrieb bietet den Vorteil völlig vibrationsfreien und gleichförmigen Plattentellerlaufs und macht dem Verschleiß unterliegende mechanische Übertragungselemente, wie Reibräder, Rollen, Zwischenräder, Stufenachsen oder Treibriemen, überflüssig. Die ohnehin erforderliche Elektronik wird selbstverständlich auch dazu verwendet, die Drehzahl umzuschalten und exakt zu regulieren. Ein Leuchtstroboskob mit drehbarem Fenster erlaubt die Kontrolle bei beiden Drehzahlen (45 und $33^1/_3$ U/min).

Die beiden Flügelschalter auf der rechten Seite vorne dienen der Steuerung von Start und Stop bzw. der Geschwindigkeitswahl. Beide sind mit je einem Rändelknopf kombiniert, an dem die Drehzahlfeinregulierung bei 45 U/min (linker Knopf) und $33^1/_3$ U/min (rechter Knopf) vorgenommen werden kann. Manuelle Bedienung gestattet der hydraulisch bedämpfte Lift, der über den Hebel rechts neben der Tonarmstütze gesteuert wird. Nach dem Lösen der Tonarmverriegelung wird das Laufwerk durch das Einschwenken des Tonarms von Hand ebenfalls gestartet. Am Tonarm selbst wurde kaum etwas verändert, wohl aber an Tonarmsockel, Lagerung und Gegengewicht. Der Tonabnehmer, neuerdings ein Ortofon 20 E – wohl mit dem Ortofon M 15 E Super identisch – sitzt auf einem Tonarmschlitten, der in den mit dem Tonarm fest verbundenen Kopf eingeschoben und über den Tonarmgriff verriegelt wird. Was das Tonarmlager betrifft, so wurde die kardanische Aufhängung beibehalten. Der äußere Ring wurde zu einem U-förmigen Bügel umgestaltet, in dem ein kleinerer gleichgeformter Bügel vertikal gelagert und horizontal drehbar ist. Dieser Bügel trägt das horizontale Tonarmlager. Dank dieser Änderung ist der graduierte Drehring zur Einstellung der Auflagekraft über Feder bequemer zugänglich. Außerdem wirkt diese neue Form des Tonarmlagers zweifellos eleganter. Nach etwas Besonderem sieht das Gegengewicht aus (Bild 3). Nach wie vor dient es der Ausbalancierung des Tonarms. Von der Aufgabe des Tonarms her betrachtet, ist es ein notwendiges Übel, daß es, unvermeidlich massebehaftet, bei Erschütterungen den Tonarm zu unerwünschten Schwingungen anregen könnte. Dem hat man ja schon immer dadurch entgegengewirkt, daß man das Gegengewicht durch einen Gummipfropfen mit dem rückwärtigen Tonarmstummel verband, um auf diese Weise das Gegengewicht vibrationsmäßig vom Tonarm zu „entkoppeln". Eine entsprechende Entkopplung ist auch beim CS 70 vorhanden. Aber man ist noch einen Schritt weitergegangen und hat das eigentliche Gegengewicht über eine Blattfeder mit dem Tonarm verbunden. Auf diese Weise gelingt es dem Entstehen von Resonanzen im Bereich von 5 bis 10 Hz entgegenzuwirken. Zur Transportsicherung ist das Gegengewicht über eine Schraube und einen Halter fest mit seinem „Gehäuse" verbunden. Diese Schraube muß vor der Montage des Gegengewichts entfernt werden, sonst dreht man die Blattfeder ab, und das Gegengewicht ist unbrauchbar. Da Tester glauben, sie hätten es nicht nötig, Gebrauchsanleitungen zu lesen, ist uns dies prompt passiert.

Die Kompensation der Skatingkraft wird an einem für elliptische und konische Abtastnadeln graduierten Ring eingestellt. Der Plattenteller hat einen Durchmesser von 305 mm und mit Rotor ein Gesamtgewicht von 4,4 kg. Die Holzzarge ist innen mit einer Kunststoff-Paßform „gefüttert", in der sich auch die Vertiefungen für die Vierpunkt-Federbeinaufhängung des Chassis befinden.

Vielleicht sollte man an dieser Stelle darauf hinweisen, daß der CS 70 der erste HiFi-Plattenspieler von Dual ist, der zwar als automatischer Spieler arbeitet, wie z. B. der 1229, aber nicht gleichzeitig auch noch als Plattenwechsler zu gebrauchen ist. Vermutlich war die Wechselmechanik mit dem Direktantrieb nicht unter einen Hut zu bringen.

Diese Sherwood-Anzeige soll Sie vor Enttäuschungen bewahren.

Wir von Audio Int'l finden, daß gerade in der HiFi-Werbung oft zu große Töne gespuckt werden. Es scheint, es gäbe nur die besten, die verzerrungsfreiesten, die stärksten, die technisch brillantesten Geräte. Leider ist aber nicht jeder Fachmann genug, die wirklichen Unterschiede z. B. zwischen allen auf dem Markt befindlichen Receivern zu erkennen und die Spreu vom Weizen zu trennen.

Wir von Audio Int'l möchten Ihnen hier drei Receiver vorstellen, für die wir unsere Hand ins Feuer legen. Den Sherwood 7100A, 7200 und 8900A. Wir haben sie ausgewählt, weil wir der Überzeugung sind, daß hier technischer Standard, Zuverlässigkeit und Preis in einem selten guten Verhältnis zueinander stehen.

Nicht, daß wir jetzt sagen, einen dieser Receiver müssen Sie unbedingt kaufen, wenn Sie das Beste haben wollen. Nein, wir wollen Ihnen hier nur ganz sachlich die Geräte vorstellen. Wenn Sie sich dann bei Ihrem bevorzugten HiFi-Studio verschiedene Receiver anhören, nehmen Sie diese Anzeige aus der Brieftasche und vergleichen Sie die technischen Daten. Wir möchten nämlich nicht, daß Sie Ihr Geld für ein ungeeignetes Objekt ausgeben.

AUDIO INT'L
Hermann Hoffmann
6 Frankfurt 56
Box 560229

... und was die Kritiker dazu sagen:

Stereo Review 2/73
Die Leistungsangabe von 60 W RMS bei dem 8900 A ist äußerst tiefgestapelt. In unserem Test gab es keine Übersteuerungsanzeichen bis 75 W pro Kanal bei Betrieb beider Kanäle an 8 Ohm.
Bei 60, 30 und 6 W blieben sämtliche Verzerrungen unterhalb 0,06 bis 0,07% zwischen 20 Hz und 20 kHz
Der Tunerteil ist so hervorragend wie der Verstärkerteil.
Im ganzen ließ der 8900 A leistungsmäßig keine Wünsche offen und liefert, was wir „state of the art performance" in einem Receiver nennen.

Audio Magazine 5/73
In seiner Preisklasse (S-7200) gibt es wenige Receiver, die diese Leistung sowohl im Verstärker als auch Tunerteil zeigen.
Totale harm. Verzerrungen in mono schlagen die veröffentlichten Daten mit einem Wert von 0,2% – die angegebene Kanaltrennung von 40 dB wird auch um 3 dB besser gemessen.
Die Ausgangsleistung übertraf die publizierten Daten – bei 8 Ohm pumpte der Receiver 43 W RMS in beide Widerstände bei Betrieb beider Kanäle. Die Leistungsbandbreite erstreckte sich von 10 Hz bis 40 kHz. Bei Lautsprechern kleinen Wirkungsgrades konnten wir den Verstärker einfach nicht übersteuern, auch nicht bei Lautstärken über 100 dB. Die Technik und Verarbeitung in diesem Gerät führen die Sherwood Tradition im besten Sinne fort.

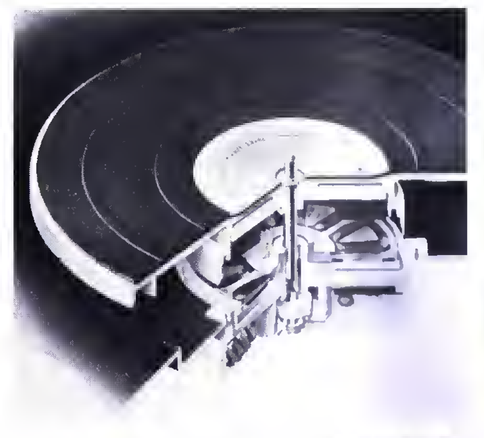
Für alle Geräte 3 Jahre Garantie auf Material und Arbeit.

SHERWOOD

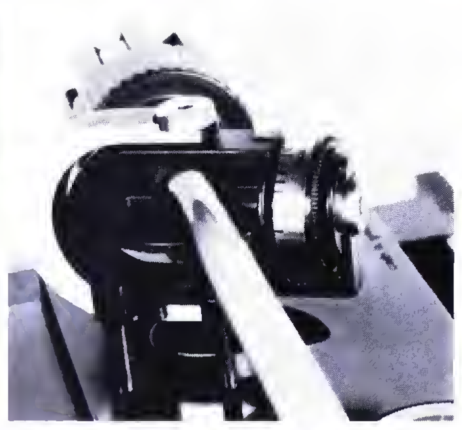
Technische Daten	8900 A (ca. 2.200 DM)	7200 (ca. 1.750 DM)	7100 A (ca. 1.200 DM)
Ausgangsleistung	2 x 60 W RMS	2 x 40 W RMS	2 x 22 W RMS
Harm. Verzerrungen	0,3 % bei Vollaussteuerung	0,3 % bei Vollaussteuerung	0,8 % bei Vollaussteuerung
Ausgangsimpedanz	4 – 16 Ohm	4 – 16 Ohm	4 – 16 Ohm
Kopfhörerausgang	Hoch- und niederohmig	Hoch- und niederohmig	Hoch- und niederohmig
Tb Ausgang	800 mV/2 K Ohm	230 mV/2 K Ohm	200 mV/2 K Ohm
Frequenzgang	20 Hz – 20 KHz ± 0,5 dB	20 Hz – 20 KHz ± 0,5 dB	20 Hz – 20 KHz ± 0,5 dB
Dämpfungsfaktor	40 an 8 Ohm	40 an 8 Ohm	30 an 8 Ohm
Tiefenregler	± 13 dB bei 100 Hz	± 13 dB bei 100 Hz	± 13 dB bei 100 Hz
Höhenregler	± 13 dB bei 10 KHz	± 13 dB bei 10 KHz	± 13 dB bei 10 KHz
Geräuschspannungsabstand	Phono 65 dB AUX 80 dB bei Vollaussteuerung	Phono 65 dB AUX 80 dB bei Vollaussteuerung	Phono 65 dB AUX 75 dB bei Vollaussteuerung
Tuner UKW und MW			
Empfindlichkeit	1,7 µV	1,8 µV	1,9 µV
Signal Fremdspannung	70 dB	66 dB	65 dB
AM Unterdrückung	60 dB	60 dB	50 dB
Verzerrungen	0,1 % bei 100 % Modulation	0,15 % bei 100 % Modulation	0,15 % bei 100 % Modulation
Nebenwellenunterdrückung	95 dB	80 dB	87 dB
Stabilität	± 0,015 %	± 0,015 %	± 0,015 %
Spiegelfrequenzunterdrückung	80 dB	80 dB	78 dB
ZF Unterdrückung	90 dB	85 dB	90 dB
Nachbarkanalunterdrückung	65 dB	60 dB	50 dB
Stereotrennung	40 dB bei 1 KHz	40 dB bei 1 KHz	40 dB bei 1 KHz
Frequenzgang	Mono 20 Hz – 20 KHz ± 1 dB Stereo 20 Hz – 15 KHz ± 1 dB	Mono 20 Hz – 20 KHz ± 1 dB Stereo 20 Hz – 15 KHz ± 1 dB	Mono 20 Hz – 20 KHz ± 1 dB Stereo 20 Hz – 15 KHz ± 1 dB



Wenn Sie möchten, schicken wir Ihnen natürlich noch detailliertere Informationen.



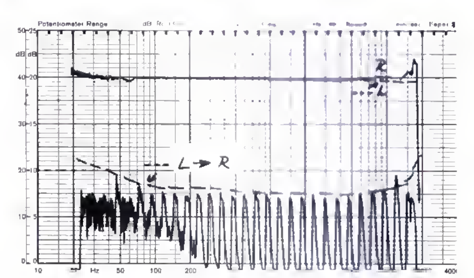
1 Schnitt durch Plattenteller und direktantreibenden Motor



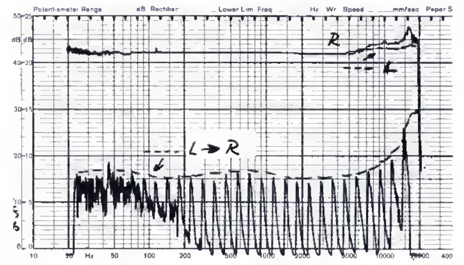
2 Tonarmsockel und Tonarmlager



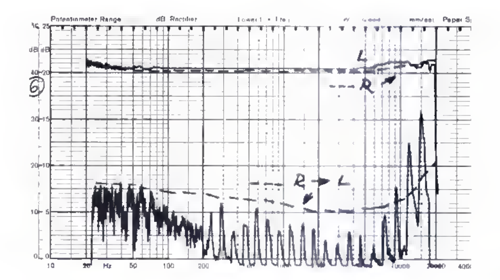
3 Gegengewicht mit zweifachem Antiresonator



4 Frequenzgang und Übersprechen des Ortofon M 20 E Exemplar Nr. 1 am Tonarm des Dual CS 70



5 Frequenzgang und Übersprechen des Ortofon M 20 E Exemplar Nr. 2 am Tonarm des Dual CS 70



6 Frequenzgang und Übersprechdämpfung des Shure V 15 III am Tonarm des Dual CS 70

Tabelle 1

Auflagekraft in Pond	dhfi-Schallplatte Nr. 2 sauber abgetastete 300-Hz-Amplituden [μ] horizontal			vertikal			Shure-Testplatte TTR-103 10,8 kHz, 29,3 cm/s Spitzenschnelle, Abtastverz. [%]		
	M 20E1	M 20E2	V 15III	M 20E1	M 20E2	V 15III	M 20E1	M 20E2	V 15III
0,5	50	60	40	40	50	40	5,8	5,6	0,48
0,8	80	90	60	50	50	50			
1	90	90	80	50	50	50	2,4	2,0	0,36
1,2	100	100	90	50	50	50			
1,5	100	100	100	50	50	50	0,46	0,36	0,36

Ergebnisse unserer Messungen

a) Das Laufwerk

Rumpel-Fremdspannungsabstand
gemessen mit DIN-Platte 45 544 bei $33^1/_3$ U/min, bezogen auf 1 kHz und 10 cm/s Schnelle bei nasser Abtastung

außen	48 dB
innen	50 dB

Rumpel-Geräuschspannungsabstand

außen	62 dB
innen	71 dB

Bemerkung: Der Unterschied des Rumpel-Geräuschspannungsabstandes von 9 dB zwischen außen und innen ist merkwürdig. Die Messung wurde mehrfach wiederholt. Denselben Unterschied zeigte auch der direktgetriebene Micro ME-711 (Heft 5/73) und der Sony TTS-2250 (Heft 5/73), so daß man fast geneigt ist, den Fehler bei der Rumpel-Meßplatte zu suchen. Der dem Laufwerk gerecht werdende Wert wäre dann der größere. Eine große Rolle spielt dies allerdings nicht, weil beide Werte schon jenseits von dem liegen, was hörbar ist.

Gleichlaufschwankungen
gemessen mit DIN-Platte 45 545 und EMT 420 A bei $33^1/_3$ U/min nach DIN bewertet
±0,04% mit zentrierter Platte
±0,08% mit normaler, unzentrierter Meßplatte

Bemerkung: Bei Gleichlaufschwankungen dieser Größenordnung hängt das Meßergebnis, wie man sieht, schon stark davon ab, ob man eine eigens zentrierte Meßplatte oder eine normale Meßplatte verwendet. Was nur beweist, daß Gleichlaufschwankungen dieser Winzigkeit, schon jenseits von dem liegen, was bei der Schallplatte überhaupt noch ins Gewicht fällt. Gehörmäßig sind sie weit unter der Wahrnehmungsschwelle.

Einschaltzeit
Zeitdauer vom Einschalten bis zum Absenken des Tonarms in die Einlaufrille

bei $33^1/_3$ U/min	12 s
bei 45 U/min	9,5 s

Drehzahl-Feinregulierung

bei $33^1/_3$ U/min	−6,2/+5%
bei 45 U/min	−4,6/+5%

b) Der Tonarm des CS 70 in Verbindung mit dem Ortofon M 20 E und dem Shure V 15 III

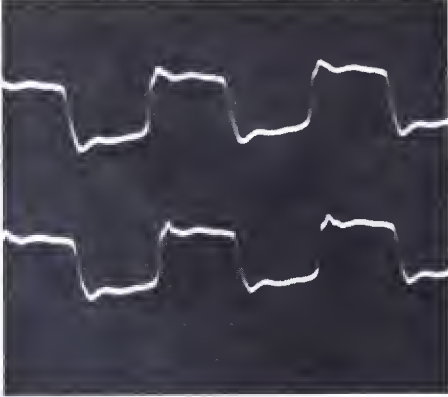
Tonarmgeometrie
Diese ist durch folgende Daten bestimmt:

Effektive Tonarmlänge	222 mm
Achsenabstand	203,1 mm
Überhang	18,9 mm
Kröpfungswinkel	25°20′

Tangentialer Spurfehlwinkel
Bei der gegebenen Tonarmgeometrie verläuft der tangentiale Spurfehlwinkel
in den Grenzen ±1,8°
wobei die Nulldurchgänge bei den den Schallplattenradien 124 und 61,5 mm liegen.

Abtastverhalten
Das Abtastverhalten des Tonarms in Verbindung mit 2 Exemplaren Ortofon M 20 E und einem Shure V 15 III wurde mit Hilfe der 300-Hz-Modulationen auf der dhfi-Schallplatte Nr. 3 für tiefe Frequenzen und mittels der Shure-Testplatte TTR-103 bei 10,8 kHz geprüft. In Tabelle 1 ist angegeben, welche der in 10-μ-Schritten horizontal von 20 bis 100 μ und vertikal von 20 bis 50 μ wachsenden Amplituden bei welchen Auflagekräften sauber abgetastet werden und wie groß die Abtastverzerrungen in den Höhen sind.

Frequenzintermodulation
gemessen für das Frequenzpaar 300/3000 Hz im Amplitudenverhältnis 4:1 mittels DIN-Platte 45 542 und EMT 420 A bei Vollaussteuerung der Rillenmo-



7 Rechteckdurchgang 1 kHz des Ortofon M 20 E; Exemplar Nr. 1: oben, Exemplar Nr. 2: unten



8 Mikroskopische Aufnahme der Abtastnadel des Ortofon M 20 E. Wie man sieht, besteht die Abtastnadel aus einem nackten ganzen Stein. Beim Ortofon M 15 E Super wird ein aus einem Oktaeder geschliffenes, nacktes Stäbchen verwendet.

dulation (0 dB) gemittelt über beide Kanäle in Abhängigkeit von der Auflagekraft

Auflagekraft [p]	FIM [%] M 20 E 1	M 20 E 2	Shure V 15 III
0,5	2,2	2,3	2,0
1	2,0	2,0	1,6
1,5	1,6	1,6	1,5

Frequenzgang und Übersprechen
Bild 4 zeigt den Frequenzgang und das Übersprechen in Abhängigkeit von der Frequenz, gemessen in beiden Kanälen mit dem Ortofon M 20 E, Exemplar Nr. 1, Bild 5 mit Exemplar Nr. 2 und Bild 6 mit dem Shure V 15 III.

Rechteckdurchgänge
Bild 7 zeigt die Verarbeitung von 1-kHz-Rechteckimpulsen durch das M 20 E 1 und das M 20 E 2.

Vertikaler Spurwinkel

M 20 E 1 und M 20 E 2	26,4°
Shure V 15 III	26,8°

Übertragungsfaktor

M 20 E 1	0,86/0,9 mVs/cm
M 20 E 2	1,05/1,18 mVs/cm
Shure V 15 III	1,2 /1,14 mVs/cm

Unverbindlicher Richtpreis inklusive MWSt.:

CS 70 nußbaum	998,– DM
CS 70 W (weiß)	1010,– DM

mit Zarge, Tonabnehmer und Haube

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Eigenschaften des Laufwerks sind im Hinblick auf Gleichlauf und Rumpelfreiheit gleichermaßen hervorragend und haben einen Standard erreicht, den weiter zu verbessern keinen Sinn mehr hätte, weil er jetzt schon über dem liegt, den die Schallplatte jemals erreichen kann. Auch der Tonarm und der Tonabnehmer Ortofon M 20 E gehören einwandfrei in die absolute Spitzenklasse. Vergleicht man die Abtasteigenschaften des Shure V 15 III am Tonarm des Dual CS 70 mit denen am Rabco-Tonarm (Heft 7/73), so sieht man, daß es kaum noch einen Unterschied gibt. Die Nadelnachgiebigkeit des Ortofon M 20 E ist noch geringfügig besser als die des Shure V 15 III. Allerdings ist dieses dem Ortofon-Tonabnehmer hinsichtlich der Abtastfähigkeit bei hohen Frequenzen unterlegen, solange die Auflagekraft unter 1,5 p liegt. In der Frequenzintermodulation unterscheiden sich die beiden Tonabnehmer nicht mehr. Früher war das Ortofon in dieser Hinsicht immer überlegen. Daß dies jetzt nicht mehr der Fall ist, hängt wohl damit zusammen, daß der vertikale Spurwinkel bei Ortofon nun auch über 26° liegt. Vermutlich wird demnächst doch die 20°-Norm eingeführt. Unsere FIM-Meßplatte ist aber noch mit 15° geschnitten. Daß der Dual CS 70 alle Funktionen einwandfrei ausführt, versteht sich fast von selbst.

Zusammenfassung

Mit dem CS 70 bietet Dual einen hinsichtlich Laufwerk, Tonarm und Tonabnehmer perfekten automatischen Plattenspieler, den weiter zu verbessern mit Rücksicht auf die erreichbaren Rumpel- und Gleichlaufeigenschaften der Schallplatte selbst, kaum mehr sinnvoll erscheint.

Br.

DYNACO - der konservative Revolutionär.

Schon seit langer Zeit ist Dynaco bekannt und anerkannt als Hersteller von Hifi-Geräten mit dem besten Preis-Leistungs-Verhältnis auf den Weltmärkten.



Die Überraschung: Dynaco 400 kostet nur DM 2680,– incl. 11% Mwst.

Als Hi-Fi-Perfektionisten glauben wir nicht, daß Mehrausgaben unbedingt eine bessere Klangwiedergabe bringen werden. Selbstverständlich ist dies unter Berücksichtigung gleicher physikalischer Bedingungen wie z. B.: Größe + Leistung usw. zu verstehen.
Signifikant für die zukunftweisenden Ingenieurleistungen des Dynaco-Forschungslabors ist die Tatsache, daß eine Reihe von Geräten schon vor 5-10 Jahren Qualitätsmerkmale aufwiesen, die heute noch, unterstützt von den jüngsten Testberichten, Aufsehen erregen.
Als ein weiterer Beweis des zukunftssicheren Designs hat jetzt Dynaco den den neuen „Dynaco-Stereo 400 Hochleistungsverstärker" auf den Markt gebracht. Dieser neue 400 Watt-Endverstärker bestätigt die traditionelle Dynaco-Philosophie, die nur dann ein neues Produkt anbietet, wenn eine neue Ingenieur-Konzeption eine überlegene Wiedergabe erzielen kann. Und dieses zu möglichst geringen Kosten! Die Klangqualität des Stereo 400 wurde bislang nur von einem oder zwei Verstärkern erreicht, die wesentlich mehr kosten.

Schreiben Sie an INTER-HIFI oder verlangen Sie beim autorisierten Dynaco-Fachhändler den 24-seitigen Spezialprospekt mit allen Testberichten.

INTER-HIFI-Vertriebs GmbH
7100 Heilbronn
Rosenbergstraße 16
Tel. 0 71 31/8 27 67

INTER-HIFI ist eine Tochtergesellschaft der weltweiten Jervis Corp., USA.

SPECIFICATIONS:

Power Output:
200 watts rms per channel @ 8 ohms.
300 watts rms per channel @ 4 ohms.
600 watts rms nonophonically @ 8 ohms.
Continuous duty, 20 Hz – 20 kHz, both channels driven.

Intermodulotion Distortion:
Less thon 0.1% ot ony power level up to 200 watts rms per channel into 8 ohms with any combination of test frequencies. Distortion reduces at lower power levels.

Hormonic Distortion:
Less than 0.25% at any power level up to 200 watts rms per channel into 8 ohms at any frequency between 20 Hz and 20 kHz, with both channels driven. Distortion reduces at lover power levels.

Frequency Response:
+0, –1 dB, 10 Hz–50 kHz @ 1 watt into 8 ohms.

Frequency Response at rated power:
±0.25 dB, 20 Hz–20 kHz at 200 watts into 8 ohms.

Hum ond Noise:
106 dB below rated output.
Less than 8 µv equivalent noise input unweighted, shorted input.

Sensitivity:
1.6 volts rms for 200 watts into 8 ohms.

Input Impedonce:
500,000 ohms.

Slewing Rote:
20 volts per microsecond.

Filters:
– 3 dB @ 50 Hz; – 3 dB @ 15 kHz. Switchable.

Dynoguord™ Protection Circuit:
Dynamic power limiter to adjust total power delivered to the load under steady state conditions. Operates independently on each channel. Graduated power/time relotionship regulates duration of permissable signal above selected power limit as a function of the percentoge of overdrive. Provides up to 10 second total envelope deloy. Zero breathing effect. No change from rated distortion or frequency response.

Connectors:
Inputs: Phono jacks.
Outputs: 3-way binding posts with ¾" spocing.

Dimensions:
16½" × 14" deep × 7" high.

Shipping Weight: 65 lbs.

Power Consumption:
75 watts quiescent; 1100 watts maximum; 50/60 Hz, 100-120, 220-240 V AC.

dynaco inc.
Philadelphia, U.S.A.
Made in U.S.A.

Zweitens gibt es High-Fidelity. Und erstens Wega.

Die HiFi-Norm DIN 45500 ist für manche Stereogeräte noch immer das Traumziel. Viele haben sie glücklich erreicht oder gar übertroffen. Für die wenigen Receiver der Spitzenklasse mußte aber ein neuer Maßstab geschaffen werden. Dieser Maßstab wurde geschaffen. Er heißt Wega hifi 3121.
Der Begriff High Fidelity bekommt durch diesen Receiver eine neue Qualität. Und an ihr sollten Sie die anderen messen.

Lassen wir Tatsachen sprechen.

Wega hifi 3121 ist vollgepackt mit modernster Technik, wie sie bisher den Geräten der Funk- und Tonstudios vorbehalten war: FET's, MOS-FET's, integrierte Schaltungen, Quarzfilter usw. Das führt zu extrem guten Empfangsleistungen. Speziell bei UKW. Hier liegt die Empfindlichkeit bei 1,0 µV bei 40 kHz Hub und 26 dB Rauschabstand. Und die Trennschärfe bei 80 dB.

Dem Empfangsteil steht der Verstärker in nichts nach. Er bietet eine Ausgangsleistung von 2 · 65 Watt Sinus-Dauerton an 8 Ohm bei einem Klirrfaktor von 0,1% bei 1000 Hz (0,2% über den gesamten Frequenzbereich). Die Leistungsbandbreite reicht von 5 bis 40000 Hz.

Ein Spitzengerät erkennt man aber nicht nur an der Leistung von Empfänger und Verstärker. Es muß auch vielfältige und präzise Regelfunktion bieten.

Auch da gibt es bei Wega hifi 3121 einiges, was es sonst nicht oder nicht alles zusammen gibt: Präsenzregler zur Beeinflussung der Mittellagen; echte logarithmische Feldstärkenanzeige; Zeigerinstrumente für Null-Durchlauf und Frequenzanzeige usw. Damit wären wir aber schon beim Bedienungskomfort und bei den 7 programmierbaren UKW-Stationstasten.



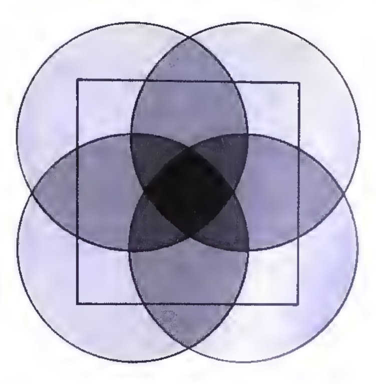
Zu Wega hifi 3121 empfehlen wir Ihnen Lautsprechereinheiten vom Typ Wega lb 3522 mit 4 Lautsprechersystemen. Aber Sie haben natürlich die Wahl unter 3 anderen Wega-Lautsprechern, die in Leistung und Form zu diesem Receiver passen.

Wir haben gezeigt, daß es möglich ist, elektronische Abstimmung und vorprogrammierte Stationswahl mit hervorragenden HiFi-Empfangseigenschaften zu kombinieren.

Wir konnten Ihnen hier nur das Wichtigste vom Außergewöhnlichen an Wega hifi 3121 schildern. Beim Fachhändler erfahren und hören Sie mehr – auch über andere HiFi-Geräte, über Lautsprecher und Farbfernsehgeräte von Wega. Oder schreiben Sie an Wega-Radio GmbH, 7012 Fellbach.

Die Technik hält, was die Form verspricht.


WEGA





Sansui QRX-6500

In Heft 1/73 veröffentlichten wir den Testbericht über den Quadro-Empfänger-Verstärker Sansui QR-6500. Inzwischen bietet Sansui unter der Typenbezeichnung QRX-6500 ein Nachfolgegerät an, das sich nur in einem Teil wesentlich von seinem Vorgänger unterscheidet, nämlich im Synthesizer-Decoder-Teil. Während der QR-6500 neben dem QS-Decoder mit einem Synthesizer zur quasiquadrofonen Aufbereitung normaler Stereo-Signale ausgestattet war, verfügt der QRX-6500 außerdem noch über eine „Phase-Matrix", die nichts anderes ist als eine SQ-Matrix mit Front-Rück-Logik. Es war von Sansui geschickt und richtig, den Decoder dieses Empfänger-Verstärkers außer für QS auch noch für SQ einzurichten, denn damit hängt Sansui mit diesem Gerät nicht weiter von einer Entscheidung zwischen SQ und den Regular-Matrixen ab, sondern ist vielmehr in der Lage, dem Interessenten ein Gerät anzubieten, das auf jeden Fall zukunftssicher ist, weil ja über die Aux-discret-Eingänge auch ein CD-4-Demodulator angeschlossen werden kann.

Beschreibung

Da sich der QRX-6500 vom QR-6500 in Aufbau und Art der Bedienung in keiner Weise außer im Decoder-Synthesizer-Teil unterscheidet, sei hier auf den Testbericht in Heft 1/73 verwiesen und nur beschrieben, was sich geändert hat. Betrachten wir zuerst den Synthesizer. Er bietet nur noch die Wahl zwischen Hall und „Surround". In Stellung „Hall" wird das Stereo-Signal im Synthesizer so aufbereitet, daß es dem eines QS-Quadro-Signals ähnelt, wobei Hörer und Klangkörper einander gegenübergestellt bleiben. In Stellung „Surround" wird der Hörer in den Mittelpunkt des Klanggeschehens gestellt. Die Stellungen „2 Ch" (Umgehung des Synthesizers und Zufuhr des Stereo-Signals zu den vier Boxen) und „Hall-2" (für Solodarbietungen und kleine Ensembles gedacht) sind weggefallen. Die Stellungen „Surround" und „Hall" gibt es auch, wenn der QS-Decoder eingeschaltet wird, was dann nötig ist, wenn QS-kodierte Schallplatten abzuhören sind. Das wesentlich Neue ist nun die dritte Position: „Phase Matrix", die einzustellen ist, um SQ-kodierte Schallplatten wiederzugeben. Der SQ-Decoder ist nach Angaben des Herstellers mit einer Front-Rück-Logik ausgestattet. Geringfügig hat sich auch der Mode-Schalter verändert. In Stellung „2 Ch" gibt es jetzt nur noch zwei Unterpositionen: „Front only" (normale Stereo-Wiedergabe über die Frontboxen) und „Front & Rear" (Stereo-Signal ohne Aufbereitung auf Front- und Rückboxen). Früher konnte man das Stereo-Signal auch noch nur auf die Rückboxen geben. Das kann man natürlich nach wie vor, man muß nur in Stellung „2 Ch Front & Rear" den Front-Rück-Balanceregler ganz auf „Rück" stellen. Neu am Mode-Schalter ist die Position „Aux (4 Ch)". Ihr entsprechen auf der Rückfront zwei mal vier Aux-Eingänge, wovon vier niederpegelig (150 mV/50 kΩ) und vier hochpegelig (450 mV/50 kΩ) sind. In Stellung „Aux (4 Ch)" sind diese Eingänge, wovon natürlich nur eine Vierergruppe belegt sein darf, auf Wiedergabe geschaltet. Man kann an diese Eingänge z. B. ohne weiteres einen zweiten CD-4-Demodulator anschließen. Die Klangregler sind beim QRX-6500 im Unterschied zum Vorgänger als Stufenregler ausgeführt. An der Rückfront (Bild 1) fällt noch eine weitere Änderung auf. Zugunsten der zusätzlichen 4-Kanal-Aux-Eingänge wurde auf die Ausgänge des Vorverstärkers und die Eingänge der Endstufen, die beim QR-6500 durch Klammern überbrückt, aber auftrennbar sind, verzichtet.

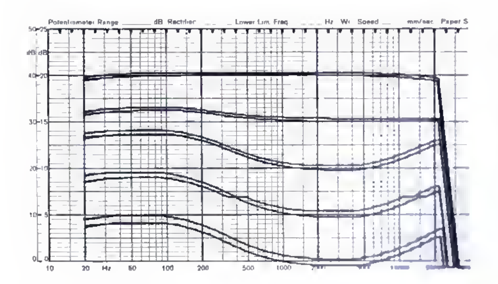
Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Stereo-Empfangsteil

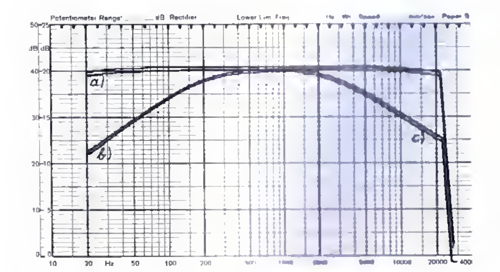
Frequenzbereich	87,40 bis 104,95 MHz
Frequenzbereich AM	535 bis 1605 kHz
Eingangsempfindlichkeit (mono)	
bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschspannungsabstand von	
26 dB	1,25 µV
30 dB	1,35 µV
Eingangsempfindlichkeit (stereo)	
bei 40 kHz Hub und 46 dB Signal-Rauschspannungsabstand	50 µV
Muting-Einsatz	
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand	2,5 µV
mono	41 dB
stereo	keine Umschaltung



1 Rückfront des QRX-6500



2 Einfluß der gehörrichtigen Lautstärkeregelung auf den Frequenzgang bei Pegeln von –6 bis –46 dB unter Vollaussteuerung, gemessen in beiden Kanälen



3 Verlauf der Filterkurven. a) linear, b) Rumpelfilter, c) Höhenfilter



4 Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten), gemessen über Eingang Aux

5 Oszillogramm der Fremdspannung über Eingang Aux (oben) und über Phono magnetisch (unten) bei maximaler vertikaler Ablenkung am Oszillografen



Begrenzereinsatz (–3 dB) 0,8 µV

Stereo-Einsatz
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand 5 µV / 30 dB

Übertragungsbereich
bei 50 µs Preemphasis 12 Hz bis 15,2 kHz

Klirrgrad bei Stereo-Betrieb
für U_e = 1 mV an 240 Ω, 1 kHz Abstimmung nach Instrument ist optimal

bei 40 kHz Hub	0,28%
bei 75 kHz Hub	0,35%

im Bereich von 120 Hz bis 5 kHz	120 Hz	5 kHz
bei 40 kHz Hub	0,16%	0,2 %
bei 75 kHz Hub	0,2 %	0,32%

Signal-Rauschspannungsabstand
für U_e = 1 mV an 240 Ω bezogen auf 40 kHz Hub
bei Mono-Betrieb 55 dB (bewertet 63 dB)
bei Stereo-Betrieb 55 dB (bewertet 63 dB)

Übersprechdämpfung
bei U_e = 1 mV an 240 Ω und 40 kHz Hub

	re→li	li→re
für 120 Hz	7,5	7 dB
für 1 kHz	17	16 dB
für 5 kHz	19,5	18,5 dB
für 10 kHz	18,5	18 dB

Pilottondämpfung 65 dB

Trennschärfe (±300 kHz)	+300 kHz	–300 kHz
bei U_e = 10 µV	76 dB	62 dB
bei U_e = 100 µV	68 dB	57 dB

ZF-Dämpfung 110 dB

Spiegelfrequenzdämpfung >100 dB

Gleichwellenselektion 3 dB

Eichgenauigkeit der Abstimmskala
größte Abweichung 0,15 MHz

Signalstärkeabhängiges Instrument

Ausschlag	Eingansspannung U_e
1	2 µV
2	3 µV
3	5 µV
4	12 µV
Vollausschlag	ab 30 µV

b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung
gemessen bei 1 kHz im **Stereo-Betrieb** bei Aussteuerung beider Kanäle für 1% Klirrgrad

an 4 Ω reell	2 x 52 W
an 8 Ω reell	2 x 39 W
an 16 Ω reell	2 x 23 W

im **Vierkanal-Betrieb** bei Aussteuerung aller vier Kanäle bei 1 kHz für 1% Klirrgrad

an 4 Ω	40/40/38/39 W
an 8 Ω	35/35/34/34 W

Übertragungsbereich
für –3 dB Abfall bezogen auf 1 kHz
im **Stereo-Betrieb**

an 4 Ω reell	10 Hz bis 61 kHz
an 8 Ω reell	7 Hz bis 68 kHz

im **Vierkanal-Betrieb**

an 4 Ω	> 11 Hz bis 46 kHz
an 8 Ω	8 Hz bis 57 kHz

Leistungsbandbreite
Eckfrequenzen, bei denen bei halber Nennleistung der Klirrgrad 1% erreicht
im **Stereo-Betrieb**

an 4 Ω (2 x 26 W)		>10 Hz bis 70 kHz
an 8 Ω (2 x 19,5 W)		> 5 Hz bis 70 kHz
im **Vierkanal-Betrieb**		
an 4 Ω (4 x 19 W)	Front	> 5 Hz bis 80 kHz
	Rück	> 9 Hz bis 100 kHz
an 8 Ω (4 x 16,5 W)	Front	> 5 Hz bis 75 kHz
	Rück	> 5 Hz bis 80 kHz

Frequenzgang
gemessen über Eingang Aux bei –6 dB unter Vollaussteuerung, bezogen auf 1 kHz bei Mittenstellung der Klangregler

im **Stereo-Betrieb** von 20 Hz bis 20 kHz ±0,5/–1 dB
größte Abweichung zwischen den Kanälen 1,5 dB
dies gilt bis zu Pegeln von –36 dB

im **Vierkanal-Betrieb** von 20 Hz bis 20 kHz
Frontkanäle +0,5/–1 dB
Rückkanäle +0,5/–1 dB
größte Abweichung zwischen den Kanälen 1,2 dB
dies gilt bis Pegel von –26 dB unter Vollaussteuerung

Phonoentzerrung
Frequenzgang über Phono magnetisch, größte Abweichung von der RIAA-Kennlinie
bezogen auf 1 kHz –2 dB
größte Abweichung zwischen den Kanälen 1,5 dB

Klangregelung

Gehörrichtige Lautstärkeregelung
Bild 2 zeigt den Einfluß der gehörrichtigen Lautstärkeregelung, gemessen über Aux bei –6 dB unter Vollaussteuerung und Pegeln bis –46 dB in beiden Kanälen

Regelbereich der Klangregler
Bässe bei 50 Hz +16/–15 dB
Höhen bei 10 kHz +12/–11 dB

Filter
Bild 3 zeigt den Einfluß von Rumpel- und Höhenfilter auf den Frequenzgang: a) linear, b) Rumpelfilter, c) Höhenfilter

Rechteckdurchgänge
Bild 4 zeigt die Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten), gemessen über Eingang Aux

Eingangsempfindlichkeiten
gemessen bei 1 kHz: siehe Tabelle 1.

Übersteuerungsfestigkeit
des Phono-Eingangs >34 dB

Ausgangsspannungen für Tonbandaufnahme
gemessen bei 1 kHz, bezogen auf Eingangsspannungen für 4 Ω Abschluß an 47 kΩ

	Band DIN	Band Cinch
im **Stereo-Betrieb**	10,2/9,1 mV	135/127 mV
im **Vierkanal-Betrieb**	8,8/7,8 mV	115/109 mV
	8,8/8,1 mV	115/112 mV

Tabelle 1

im **Stereo-Betrieb**	Aux 1 und 2	Monitor DIN	Monitor Cinch	Phono 1 und 2
an 4 Ω für 2 x 52 W	138/130	138/130	138/130	2,12/1,9 mV
an 8 Ω für 2 x 39 W	167/158	167/158	167/158	2,54/2,3 mV
und im **Vierkanal-Betrieb**	Aux High	Aux Low	Aux Discrete	Monitor Cinch + DIN
an 4 Ω für 4 x 38 W	360/335	118/112	118/112	118/112
	360/335	118/112	118/115	118/115
an 8 Ω für 4 x 33 W	470/440	155/145	155/145	155/145
	470/460	155/150	155/150	155/150



Gerade noch rechtzeitig zur
Internationalen Funkausstellung
Berlin 1973
HALLE 23 STAND 2326
Unser neues Programm!
...leihen Sie uns Ihr Ohr...*
TX 560
Steuergerät
500
adrosteuergerät
alle Systeme automatisch
(SQ, CD-4, etc.)
T 4055
Tuner
A 7022
Verstärker
A 7055
Verstärker
TX 440
Modell 15 CW
Lautsprecherbox
Modell 25 C
Lautsprecherbox
CP 60 A
Plattenspieler
Seit wir 1946 angefangen haben Hi-Fi-Geräte zu bauen, ist unser Prinzip: Immer auf dem letzten Stand der Technik, höchste Präzision bis ins letzte Detail. Deshalb können wir unsere Geräte, ebenso wie die von uns angegebenen technischen Daten, voll garantieren.
TX 440 Stereosteuergerät
100 W Musik,
2 x 35 W Sinusleistung (4Ω) beide Kanäle betrieben,
Klirrfaktor unter 0,5%.
Besonderheiten:
2 Bandmonitore, 2 Anzeigeinstrumente,
Anschlußmöglichkeiten für 3 x 2 Boxen,
komplett in Nußbaumgehäuse.
Fordern Sie unverbindlich Testberichte und Prospekte unseres umfangreichen Hi-Fi-Programmes an.
Artistry in sound
ONKYO®
ONKYO-DEUTSCHLAND GMBH, 8034 München-Germering, Industriestr. 18, Telefon (089) 845041, Telex 5-212200
SCHWEIZ: ONKYO AG, CH-8306 Brüttisellen, Dorfstrasse 13, Telefon 930474, Telex 5-7984.
ÖSTERREICH: ONKYO HANDELSGESELLSCHAFT MBH, A-5020 Salzburg, Griesgasse 4/II, Telefon 434662, Telex 6-3539



BOSE 1801 volltransistorisierter Stereo-Endverstärker

Die spektakulärsten Stereo-Neuentwicklungen tragen zweifellos den Namen BOSE.

Wenn über Neuentwicklungen auf dem HiFi-Markt von der Fachwelt länger als üblich diskutiert wird, kann man mit Sicherheit auf einen Namen tippen: BOSE.

Es ist bekannt, daß die Wissenschaftler und Ingenieure von Bose an ihre Arbeit Kriterien anlegen, die gerade für den Käufer von entscheidender Wichtigkeit sind. Nicht allein die technischen Daten sind von Bedeutung. Was zählt, ist das hörbar bessere Ergebnis, die Betriebssicherheit, die Stabilität und die Lebensdauer. Und das zu einem fairen Preis.

Ungewöhnlich wie die BOSE-Produkte sind auch die Informationsbroschüren. Der Interessent erfährt hier die Zusammenhänge und Hintergründe der Forschung und nicht einzelne, beziehungslose Daten. Man kann hierbei von Verbraucherschutz durch umfassende Aufklärung sprechen (Eigentlich eine Selbstverständlichkeit).

Wer diese Information gelesen hat, sollte den unmittelbaren Vergleichstest mit anderen HiFi-Geräten nicht scheuen. Er wird sehr schnell erkennen, warum die gesamte internationale Fachwelt zum Beispiel die BOSE Direct/Reflecting® Lautsprechersysteme so einhellig begeistert beurteilt hat.

Eine Seltenheit bei Fachleuten.

BOSE

BOSE EUROPA GmbH
6 Frankfurt/M., Ginnheimer Str. 41
Telefon (06 11) 70 80 62



BOSE 901 Direct/Reflecting® Lautsprechersystem

BOSE 501 Direct/Reflecting® Lautsprechersystem

Coupon HiFi 9/73

Senden Sie mir

☐ Ausführliches Informationsmaterial über den BOSE 1801 Stereo-Endverstärker und die BOSE Direct/Reflecting Lautsprechersysteme 901 und 501.

☐ Die neue Broschüre mit allen internationalen Test- und Presseberichten und das Verzeichnis aller BOSE-HiFi-Fachhändler.

☐ Gegen eine Schutzgebühr von DM 2.– (Briefmarken) den von der Audio Engineering Society veröffentlichten Bericht des Prof. Amar G. Bose: "On the design, measurement and evaluation of loudspeakers. . ."

Klirrgrad
im **Stereo-Betrieb**, gemessen bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

und bei 1 kHz	an 4 Ω	an 8 Ω
2 x 0,5 W	<0,13%	<0,095%
2 x 2 W	<0,11%	<0,085%
2 x 50 W	<0,5 %	
2 x 38 W		<0,55 %
2 x 52 W	1%	
2 x 41 W		1%

im Leistungsbereich 2 x 0,5 W bis 2 x 49 W an 4 Ω und im Frequenzbereich
40 Hz bis 15 kHz <0,7 %
im gleichen Frequenzbereich an 8 Ω, aber im Leistungsbereich 2 x 0,5 W bis 2 x 38 W <0,55%

im Vierkanal-Betrieb
bei gleichzeitiger Aussteuerung aller vier Kanäle
an 4 Ω 1% bei 4 x 44 W
<0,5% bei 42/42/41/41 W
an 8 Ω 1% bei 4 x 33 W
<0,5% bei 4 x 31 W

Intermodulation
im **Stereo-Betrieb** gemessen bei Vollaussteuerung beider Kanäle über Eingang Aux und einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1

und Frequenzen	4 Ω	8 Ω
	2 x 50 W	2 x 39 W
250 Hz/ 8 kHz	<0,7 %	<0,42%
150 Hz/ 7 kHz	<0,67%	<0,4 %
60 Hz/ 7 kHz	<0,57%*	<0,32%
40 Hz/12 kHz	<0,7 %*	<0,28%

* bei 2 x 46 W gemessen

im Vierkanal-Betrieb
gemessen bei gleichzeitiger Aussteuerung aller vier Kanäle über Eingänge Aux und einem Amplitudenverhältnis 4 : 1

und Frequenzen	4 Ω	8 Ω
	4 x 38 W	4 x 33 W
250 Hz/8 kHz	<0,55%	<0,7%

Übersprechdämpfung
im **Stereo-Betrieb** an 4Ω bei normgerechtem Abschluß der nicht ausgesteuerten Eingänge
hochpegelige Eingänge
bei 1 kHz >53 dB
von 40 Hz bis 10 kHz >42 dB
Phono magnetisch
bei 1 kHz >47 dB
von 40 Hz bis 10 kHz >35 dB
im **Vierkanal-Betrieb** gemessen über Eingänge Aux discrete bei 1 kHz zwischen Front- und Rückkanälen auch über Kreuz sowie zwischen den Rückkanälen >56 dB

Signal-Fremdspannungsabstand
gemessen bei normgerechtem Abschluß der Eingänge, bezogen auf Vollaussteuerung im **Stereobetrieb**

	an 4 Ω	an 8 Ω
hochpegelige Eingänge	>78 dB	>79 dB
Phono magnetisch	>57 dB	>63 dB

bezogen auf 2 x 50 mW an 4 Ω
hochpegelige Eingänge >56 dB
Phono magnetisch >52 dB

im Vierkanal-Betrieb
bezogen auf 4 x 38 W an 4 Ω >75 dB
bezogen auf 4 x 50 mW an 4 Ω >56 dB

Oszillogramm der Fremdspannung
Bild 5 zeigt das Oszillogramm der Fremdspannung über Eingang Aux (oben) und über Eingang Phono magnetisch (unten)

Dämpfungsfaktor
gemessen bei 1 kHz

	an 4 Ω	am 8 Ω
im Stereo-Betrieb	>35	>54
im Vierkanal-Betrieb	>36	>80

Unverbindlicher Richtpreis inklusive MWSt.:
3980,– DM

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Vergleicht man diese Ergebnisse mit jenen, die im Testbericht des Sansui QR-6500 (Heft 1/73) veröffentlicht wurden, so stellt man fest, daß der Empfangsteil an einigen wichtigen Einzelheiten verbessert wurde. So ist z. B. die Deemphasis von 75 auf 50 µs umgestellt, was der europäischen Norm entspricht. Der Übertragungsbereich reicht denn auch von 12 bis 15 200 Hz, wobei erfreulicherweise keinerlei Verzerrungen durch Pilottonreste oder Interferenzen mit dem Pilotton feststellbar sind. Die Empfindlichkeit mono sowie die Trennschärfe sind verbessert. Ebenso wurde die Pilottondämpfung wesentlich erhöht. Schlechter geworden ist – ohne daß es hörbare Folgen hätte – der Fremdspannungsabstand und leider auch – hierbei mag es sich um einen Ausreißer handeln – die Übersprechdämpfung. In diesem Punkt wird noch nicht einmal die ohnehin laxe Mindestforderung nach DIN 45 500 eingehalten. Trotzdem sind die Kanäle natürlich noch getrennt zu hören, der Stereo-Eindruck bei UKW-Stereo-Wiedergabe ist durchaus noch vorhanden. Vielleicht hat dieser Fehler etwas mit mangelhafter Abstimmung zu tun. Nicht verbessert wurden die zu hohe Empfindlichkeit des signalstärkeabhängigen Anzeigeinstruments und der zu frühe Stereo-Einsatz. Abgesehen von der mangelhaften Übersprechdämpfung, ist der Empfangsteil des Sansui QRX-6500 in die Spitzenklasse einzuordnen.
Was den Verstärkerteil betrifft, so hat sich gegenüber dem Vorgängermodell nichts Wesentliches verändert. Leistungsreserven und Übertragungsdaten sind etwa gleich geblieben. Bei den Filtern handelt es sich nach wie vor eher um Klangregler als um echte Rumpel- und Rauschfilter. Ansonsten ist der Verstärkerteil, ob im Stereo- oder Vierkanal-Betrieb, durchaus in die HiFi-Spitzenklasse einzuordnen.

UKW-Empfangstest

Der QRX-6500 wurde nur unter schlechten Antennenbedingungen, also an einem Ringdipol, mit dem Vorgänger verglichen. Dabei zeigte sich, daß die Empfangsteile praktisch gleichwertig sind. Die Mono-Empfindlichkeit ist beim QRX etwas größer, dafür die Stereo-Empfindlichkeit für 46 dB Signal-Rauschspannungsabstand etwas kleiner.

Betriebs- und Musik-Hörtest

Der Sansui QRX-6500 wurde anstelle seines Vorgängers mit 2 Canton LE 600 und 2 LE 500 als Frontboxen und 2 Canton LE 400 als Rückboxen sowie mit einem CD-4-Demodulator SE-405 H (Testbericht Heft 4/73) und einem CD-4-Tonabnehmer EPC-450C (Testbericht Heft 4/73) einerseits und einem Beogramm 4000 (Testbericht Heft 8/73) andererseits verbunden. Abgehört wurden neuere SQ-Platten von CBS und Electrola – die im Rezensionsteil besprochen sind – sowie CD-4-Platten und QS-Platten von Command. Dabei zeigte sich, daß der Synthesizer, dessen Aufgabe es ist, normale Stereo-Programme quasiquadrofon aufzubereiten, ebenso gut arbeitet wie der des QR-6500. Das gleiche gilt für den QS-Decoder. SQ-Platten werden vom Phase-Matrix-Decoder einwandfrei decodiert. Es ist allerdings zuzugeben – was wir schon in Verbindung mit dem QR-6500 festgestellt haben –, daß der Unterschied zwischen QS- und SQ-Decodierung bei SQ-Platten nur geringfügig ist; er macht sich bei der jeweils richtigen Decodierung durch etwas mehr „Luft" im Klangbild bemerkbar. Die Hörversuche mit dem QRX-6500 – ob mit QS-Platten, mit SQ-Platten oder in Verbindung mit dem CD-4-Demodulator mit CD-4-Platten sowie über den eingebauten UKW-Stereo-Empfangsteil stereofon und quasiquadrofon – waren gleichermaßen zufriedenstellend.

Zusammenfassung

Außer, was die Übersprechdämpfung im UKW-Stereo-Teil betrifft, sind die Übertragungsdaten und die Leistung des QRX-6500 im HF- und im NF-Teil als ausgezeichnet zu bezeichnen. Da der Vierkanal-Empfänger-Verstärker sowohl mit einem Synthesizer zur quasiquadrofonen Aufbereitung normaler Stereo-Programme als auch mit Matrix-Decodern umschaltbar für QS- (oder alle Regular-Matrix-Platten) und für SQ-Platten ausgestattet ist und da in Verbindung mit einem CD-4-tüchtigen Tonabnehmer und einem CD-4-Demodulator CD-4-Platten einwandfrei abgehört werden können, darf man den QRX-6500 als einen unbedingt zukunftssicheren Vierkanal-Empfänger-Verstärker bezeichnen. Daß er seinen (stolzen) Preis kostet, liegt in der Natur der Sache.

Br.



Integrierende VU-Meter und L.E.D. Anzeige Leistungsbereich: 1/16 bis 400 Watt pro Kanal an 4 Ohm

Schon der Netztrafo des BOSE 1801 ist ungewöhnlich – er wiegt 18 kg.

Wir hatten nur ein Ziel vor Augen, als wir den BOSE 1801 Stereo-Endverstärker konstruierten: einen Verstärker zu bauen, der einem elektrischen Signal keine hörbaren Verzerrungen oder Verfärbungen hinzufügt.

Jede weitere Verbesserung über dieses Ziel hinaus, lehnten wir ab. Solche „Verbesserungen" vermindern meist die Lebensdauer, die Betriebssicherheit und die Stabilität eines Verstärkers. Zudem steigen die Kosten und somit der Preis, den Sie für solche unhörbaren „Verbesserungen" zu zahlen hätten.

Der Netztransformator. Er wiegt allein 18 kg. Das ist nahezu das Gesamtgewicht anderer Hochleistungsverstärker



Ein ganzer Kanal des BOSE 1801

Höhere Servicefreundlichkeit durch „Integral Design Technik"

Nur ein Trafo dieser Dimension bot aber die Garantie einer ultrastabilen Speisespannung für jede Betriebssituation. Maximal nur 6 % Spannungsschwankung, also erhöhte Lebensdauer der Leistungstransistoren.

8.800 cm² Kühlfläche. Also niedrige Betriebstemperatur der Leistungstransistoren und somit längere Lebensdauer und größere Zuverlässigkeit.



8.800 cm² Kühlrippen

85° C Computer-Standard-Elektrolytkondensatoren, weil hohe Temperaturen die Kondensatoren gefährden. Bessere Kondensatoren als im BOSE 1801 gibt es heute nicht.

Absolut einmalig: die „Integral Design Technik". Erstmals sind alle Bauteile eines Kanals einschließlich der 14 Leistungstransistoren und der Wärmeschutzschaltungen auf einer gedruckten Schaltplatine untergebracht. Vorteile: Bessere Qualitätskontrolle der Baugruppen als bei konventionellen Verstärkern. Wesentlich exakterer Schaltungsaufbau durch gedruckte Schaltungen. Mehr Servicefreundlichkeit. Der Austausch eines Kanalmoduls ist in 5 Minuten möglich, ohne Abstimmen, da durch die „Integral Design Technik" alle Kanalmodule in der gleichen Güte und Exaktheit produziert werden.

Ein Novum: die integrierten VU-Meter und die Luminiszenzdioden, die den gesamten Ausgangsleistungsbereich im Verhältnis 4000 : 1 anzeigen. Anstiegszeit: 1/100 millionstel Sekunde. Auch das „Clippen" wird sofort angezeigt.

Fazit: Der BOSE 1801 Stereo Endverstärker ist eine Pionierleistung in der HiFi-Verstärkertechnik. Die umfangreiche Informationsbroschüre gibt Ihnen einen Einblick in die Hintergründe der Technik, vermittelt Ihnen ein Wissen, das Sie woanders in dieser Form kaum finden.

Coupon HiFi 9/73

Senden Sie mir

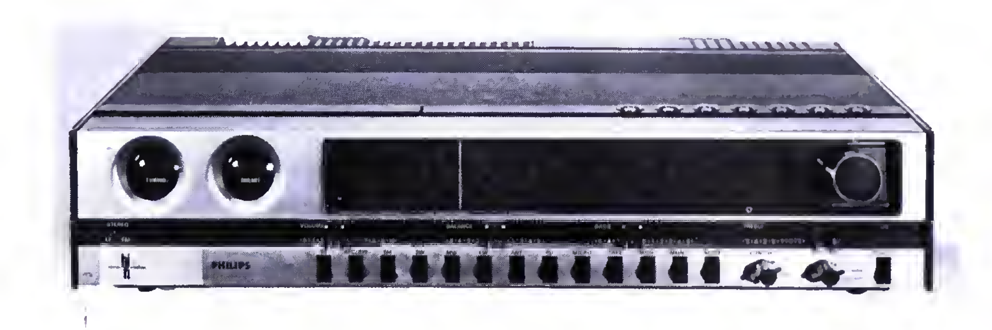
☐ Ausführliches Informationsmaterial über den BOSE 1801 Stereo-Endverstärker und die BOSE Direct/Reflecting Lautsprechersysteme 901 und 501

☐ Die neue Broschüre mit allen internationalen Test- und Presseberichten und das Verzeichnis aller BOSE-HiFi Fachhändler

☐ Gegen eine Schutzgebühr von DM 2 – (Briefmarken) den von der Audio Engineering Society veröffentlichten Bericht des Prof. Amar G. Bose: "On the design, measurement and evaluation of loudspeakers"

BOSE

BOSE EUROPA GmbH
6 Frankfurt/M., Ginnheimer Str. 41
Telefon (06 11) 70 80 62



Philips RH 720

Nachdem wir uns in Heft 7/1973 zwei Einzelbausteine von Philips zum Test vorgenommen haben, untersuchen wir dieses Mal den Empfänger-Verstärker RH 720, der ein 4-Wellen-Empfangsteil mit dem zugehörigen Verstärker in einem Gerät verbindet.

Kurzbeschreibung

Äußerlich lediglich etwas breiter als die vorgenannten Einzelgeräte, bietet sich der RH 720 im gleichen neuen Philips-Look dar. Die großflächige Skala verläuft von rechts nach links, die grüne Beschriftung ist gleichmäßig von hinten erleuchtet. Der große Sendereinstellknopf ist angenehm griffig, der Abstimmmechanismus läuft sehr leicht und präzise, ohne totes Spiel. Links erkennt man zwei Anzeigeinstrumente vertieft eingebaut hinter den runden Skalenausschnitten. Das eine zeigt die Feldstärke bei Rundfunkempfang an, das andere bei UKW-Betrieb die eingestellte Frequenz. Das Letztgenannte ist vornehmlich als Hilfe gedacht bei Benutzung der Stationstasten, die sich auf der Geräteoberseite befinden. Man erkennt dort rechts insgesamt sieben vollelektronisch arbeitende „Sensor-Tasten", mit denen von der normalen Handabstimmung umgeschaltet werden kann auf sechs fest einstellbare Sender. Die Vorwahl der Sender geschieht durch sechs Rändel-Drehwiderstände, die sich oben an der linken Geräteseite unter einer schmalen Deckelklappe befinden. Die Einstellung ist dank der ausreichenden Untersetzung und mit Hilfe des frequenzanzeigenden Instruments ziemlich einfach, ein einmal abgestimmter Sender bleibt jedoch nicht immer ganz sauber stehen. Ein schwächer einfallender Sender in der Nachbarschaft eines stärkeren kommt oftmals nach erneutem Tasten nicht wieder, besonders wenn die AFC eingeschaltet ist, die den Empfänger dann zum stärkeren hinüberzieht. Das eigentliche Umschalten geschieht mit einer kurzen Unterbrechung von etwa 1 Sekunde, es geht erfreulicherweise völlig geräuschlos vor sich.
Die übrigen Bedienungselemente an der Frontplatte sind die vier Schieberegler für Lautstärke, Balance, Bässe und Höhen, die in einem schmalen, schwarzen Querbalken geschickt verborgen sind. Am unteren Rand erkennt man in der Mitte eine Reihe von insgesamt 13 Drucktasten, mit denen der jeweilige Wellenbereich oder die Betriebsart gewählt werden können. Über die Funktionen im einzelnen gibt die Betriebsanleitung Auskunft; sie hier alle im Detail zu erläutern wäre wohl zu langweilig.
Weiter rechts außen befinden sich noch zwei Drehschalter für gehörrichtige Lautstärke (3 verschiedene Stufen) sowie ein Wahlschalter für zwei getrennte Lautsprecherpaare. Mit diesem Wahlschalter kann auch auf Ambiofonie (STEREO 4) umgeschaltet werden, wobei dann alle vier Lautsprecher in Betrieb sind. Dabei sind die bei System I angeschlossenen Boxen wie bei normaler Stereo-Wiedergabe vor dem Hörer aufzustellen, die bei System II angeschlossenen Boxen im Hintergrund oder seitlich.
Links unten sind noch unter einer herausklappbaren Abdeckung je eine DIN-Buchse zum Anschluß eines Stereo-Mikrofons und eines Kopfhörers untergebracht, das Mikrofonsignal kann allerdings nicht in eine laufende Wiedergabe eingeblendet werden.
An der Rückseite des Gerätes erkennt man rechts außen die Antennenbuchsen für AM-Antenne und 300-Ohm-UKW-Antenne. Eine Besonderheit bei Philips ist die steckbare Hilfsantenne, die in einem separaten Plastikgehäuse untergebracht ist und bei Nichtgebrauch in zwei T-Schlitze an den Kühlkörpern eingehängt werden kann. Will man die Antenne benutzen, so steckt man sie in die beiden DIN-Buchsen rechts und links auf den Kühlrippen; durch Drücken einer Taste ANT an der Frontseite des Gerätes kann zwischen Hilfsantenne und Außenantenne umgeschaltet werden.
Links neben den Kühlrippen das übliche Anschlußfeld für Zusatzgeräte und Lautsprecher, erwähnenswert hierbei lediglich, daß der oben befindliche Plattenspielereingang durch einen Schiebeschalter in seiner Empfindlichkeit umgeschaltet werden kann für magnetische oder Kristall-Tonabnehmer.
Jedem Gerät liegt eine über 40seitige Bedienungsanleitung bei, in der man sich gleichzeitig in 7 verschiedenen Sprachen über die Möglichkeiten des Gerätes informieren kann.
Philips gewährt eine Garantie von 6 Monaten auf alle Geräte der High-Fidelity-International-Serie.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

Kommentar: Sämtliche Messungen am UKW-Empfangsteil wurden über die 240-Ω-Antennenbuchse durchgeführt.

Frequenzbereich FM 86,9 bis 105,5 MHz

Eingangsempfindlichkeit (mono)
an 240 Ω bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschverhältnis von
26 dB 1,9 μV
30 dB 2,0 μV

Eingangsempfindlichkeit (stereo)
bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschspannungsabstand von 46 dB
gemäß DIN 45 500 70 μV

Begrenzereinsatz (–3 dB) 1,2 μV

Mutingeinsatz 14 μV
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand
mono 51 dB
stereo –

Stereo-Einsatz 23 μV
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand 38,5 dB

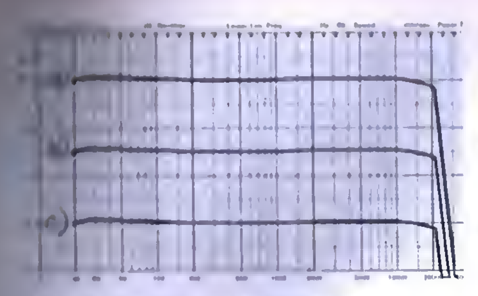


1 Rückseite des RH 720

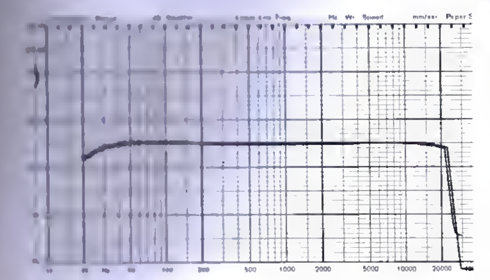



Dürfen wir vorstellen: Die Stereo-Stradivari

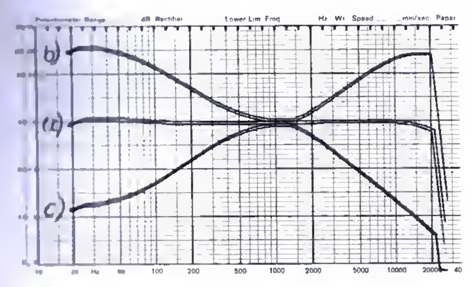

AT PACE/COLUMBUS
Faszinierend!
Das ausgewogene, natürliche Klangbild der KLH 17. Sie ist noch immer unser Bestseller. Seit Jahren wird sie unverändert produziert. KLH meint, daß es nichts zu verbessern gibt. Kein Wunder, wenn man die vielen ausgezeichneten Testergebnisse in der Fachpresse liest. Unverändert auch der Preis: DM 399,60. KLH baut noch sechs weitere Modelle. Von DM 271,95 bis DM 943,50. Eines haben sie alle gemeinsam: Den einheitlichen Klangcharakter; denn KLH hat eine feste Vorstellung von naturgetreuer Wiedergabe. Sie wahrscheinlich auch. Vielleicht stimmen Sie überein.
Alleinvertretung für die BRD
apollo ACUSTIC
HANDELSGESELLSCHAFT MBH & CO
5 Köln, Hansaring 91, Tel.: 51 76 68, Telex: 8 882 177
KLH



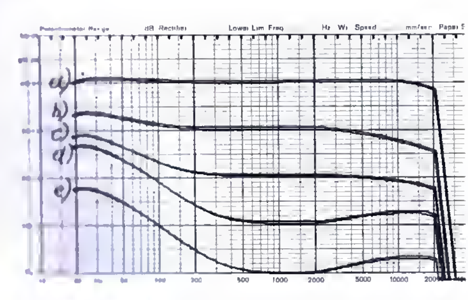
2 Frequenzgang, gemessen über Eingang Tape bei geometrischer Mittelstellung der Klangregler



3 Frequenzgang über Eingang Phono magnetisch mit einem vorgeschalteten Verzerrer nach RIAA, so daß sich im Idealfall wieder linearer Verlauf ergeben muß



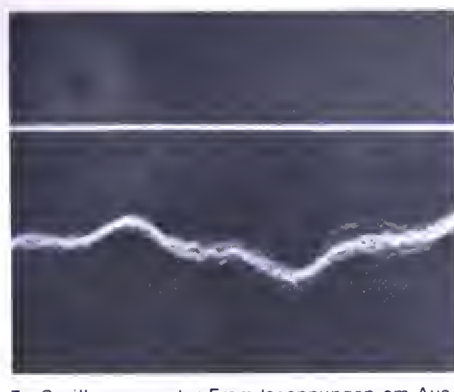
4 Frequenzgang bei maximaler Anhebung bzw. Absenkung der Höhen und Tiefen sowie bei Linearstellung



5 Frequenzgang bei gehörrichtiger Lautstärkeregelung in Stellung 2, gemessen über Eingang Tape bei –6 dB unter Vollaussteuerung und den Reglerstellungen a) 0 dB b) –10 dB c) –20 dB d) –30 dB e) –40 dB

6 Rechteckdurchgänge, aufgenommen bei Speisung über Eingang Tape mit –6 dB unter Vollaussteuerung, oben 100 Hz, unten 5 kHz





7 Oszillogramm der Fremdspannungen am Ausgang, aufgenommen bei normgerechtem Abschluß der Eingänge, oben über Eingang Tape, unten Eingang Phono

Übertragungsbereich (–3 dB)
bei Preemphasis von 50 µs — 16 Hz bis 14,5 kHz

Klirrgrad
bei Stereo-Betrieb für U_e = 1 mV an 240 Ω bei 1 kHz und
40 kHz Hub — 0,3% (0,34%)
75 kHz Hub — 0,6% (0,65%)
im Bereich von 120 Hz bis 5 kHz bei
40 kHz Hub — <0,5%
75 kHz Hub — <0,7%

Bemerkung: Die angegebenen Klammerwerte wurden mit eingeschalteter AFC gemessen.

Signal-Rauschspannungsabstand
für U_e = 1 mV an 240 Ohm bezogen auf 40 kHz Hub
bei Mono-Betrieb — 53 dB (66 dB)
Stereo-Betrieb — 51 dB (62 dB)

Bemerkung: Die Klammerwerte wurden bei Bewertung mit einem Geräuschspannungsfilter nach DIN 54 405 gemessen.

Übersprechdämpfung
gemessen bei U_e = 1 mV an 240 Ω und 40 kHz Hub für

	re nach li	li nach re
120 Hz	26 dB	25 dB
1 kHz	43 dB	28 dB
5 kHz	31 dB	32 dB
10 kHz	20 dB	23 dB

Pilottondämpfung — 37,5/43,5 dB

Trennschärfe (± 300 kHz)
gemessen bei 100 MHz Mittenfrequenz und 40 kHz ohne AFC für U_e =
10 µV — 33 dB
100 µV — 34 dB

ZF-Dämpfung — 92 dB

Spiegelfrequenzsicherheit — 58 dB

Gleichwellenselektion — 1,6 dB

Automatische Frequenzregelung (AFC)
gemessen bei 100 MHz Mittenfrequenz und einer Eingangsspannung von U_e = 100 µV an 240 Ω
Haltebereich — +230 kHz/–340 kHz
Fangbereich — +230 kHz/–340 kHz

Bemerkung: Auch bei nur geringfügiger Frequenzabweichung verhältnismäßig starke Verzerrung des NF-Signals

Eichgenauigkeit der Abstimmskala

Skalenwert	Zähler	Abweichung
87,5	87,76	+260 kHz
92	92,37	+370 kHz
96	96,04	+ 40 kHz
100	99,85	– 150 kHz
104	103,86	– 140 kHz

Signalstärke-Instrument
Vollausschlag für ca. — 200 µV

b) AM-Empfangstelle

Frequenzbereich Mittelwelle — 520 bis 1605 kHz
Frequenzbereich Langwelle — 150 bis 350 kHz
Frequenzbereich Kurzwelle — 5,95 bis 17,9 MHz

c) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung
gemessen bei 1 kHz und gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle
an 4 Ω reell — 2 x 31 W
an 8 Ω reell — 2 x 20 W

Übertragungsbereich
für –3 dB Abfall der Frequenzkurve am Lastwiderstand
4 Ω — 12,5 Hz bis 26 kHz
8 Ω — 11,8 Hz bis 27 kHz

Leistungsbandbreite an 4 Ω — 10 Hz bis 45 kHz

Frequenzgang
gemessen über Eingang Tonband bei Mittelstellung der Klangregler — 20 Hz bis 20 kHz
(vgl. auch Bild 2) — (+1/–1,5 dB)

Phonoentzerrung
Den Frequenzgang über Eingang Phono mit einem vorgeschalteten Verzerrer nach RIAA zeigt Bild 3.
Abweichungen von der RIAA-Kennlinie — +0/–3 dB

Klangregelung
Bild 4 zeigt den Regelumfang der Klangregler bei maximaler Anhebung bzw. Absenkung.

Gehörrichtige Lautstärke
Bild 5 zeigt den Frequenzgang bei gehörrichtiger Lautstärkeregelung in Stellung 2, gemessen über Eingang Tape bei –6 dB unter Vollaussteuerung.

Rauschfilter
Einsatzpunkt (–3 dB) — ca. 7 kHz
Flankensteilheit — 14 dB/Oktave

Klirrfaktor
gemessen an 4 Ω reell bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

bei 1 kHz und	2 x 0,5 bis 2 x 27 W	<0,08%
	2 x 31 W	1%
bei 40 Hz	bis 2 x 25 W	<0,27%
	2 x 28 W	1%
bei 15 kHz	bis 2 x 25 W	<0,1%
	2 x 28 W	1%

Intermodulation
gemessen bei 2 x 20 W und einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1 für die Frequenzpaare
250/8000 — 0,4%
150/7000 — 0,6%
60/7000 — 0,3%*
40/12000 — 0,2%*
* Diese Werte mußten bei einer um ca. 2 bis 3 Watt verminderten Leistung gemessen werden, da die Endstufe sonst nicht mehr einwandfrei arbeitete.

Eingangsempfindlichkeiten
gemessen bei 1 kHz und bezogen auf Nennleistung 2 x 30 W an 4 Ω
Tape — 210 mV
Monitor — 200 mV
Phono kristall — 70 mV
Phono magnetisch — 1,8 mV

Übersteuerungsfestigkeit
des Eingangs Phono magnetisch — 37 dB

Ausgangsspannung
für Tonbandaufnahme an DIN-Buchse, gemessen bei obengenannten Nenneingangsspannungen — 0,21 mV/kOhm

Signal-Fremdspannungsabstand
gemessen bei normgerechtem Abschluß der Eingänge, bezogen auf Vollaussteuerung an 4 Ω
Tape — 81 dB
Monitor — 78 dB
Phono magnet. — 54 dB
bezogen auf 2 x 50 mW an 4 Ohm
Tape, Monitor — >43,5 dB
Phono magnet. — >42,5 dB

Übersprechdämpfung
gemessen bei Vollaussteuerung an 4 Ohm, nicht ausgesteuerter Kanal mit Normabschluß am Eingang

Frequenz	Tape	Phono	Monitor
40 Hz	61 dB	40 dB	60 dB
1 kHz	50 dB	34,5 dB	51,5 dB
5 kHz	38 dB	30 dB	40,5 dB
10 kHz	33 dB	28 dB	36 dB

Rechteckübertragungsverhalten
Bild 6 zeigt die Rechteckdurchgänge bei –6 dB unter Vollaussteuerung für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten).

Oszillogramm der Fremdspannung
Bild 7 zeigt das Oszillogramm der Fremdspannungen am Ausgang, oben über Eingang Tape, unten über Eingang Phono.

Dämpfungsfaktor

an 4 Ω	30
an 8 Ω	60

Unverbindlicher Richtpreis einschl. MWSt.: 1198,– DM

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

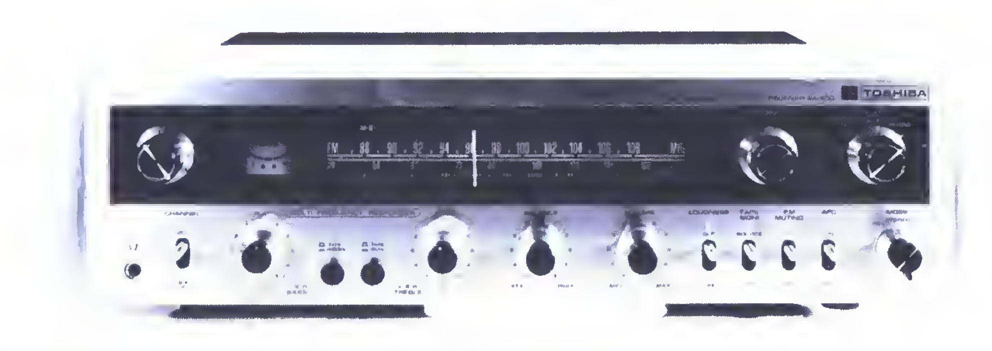
Nach dem Test zweier Einzelgeräte aus der gleichen Serie von Philips, ist ein Vergleich mit den hier festgestellten Meßwerten naheliegend. Was den UKW-Empfangsteil anbetrifft, so schneidet der RH 720 durchweg eine Stufe ungünstiger ab als der vergleichbare Tuner, die Relationen sind jedoch ganz ähnlich. Nicht überzeugend sind die Werte der Übersprechdämpfung, die teilweise in den beiden Richtungen sehr verschieden sind, sowie die nur mäßige Trennschärfe. Obwohl für die Pilottondämpfung in einem Kanal weniger als 40 dB gemessen wurden, ist dennoch die Kurvenform des NF-Signals auch bei hohen Frequenzen einigermaßen gut, es treten nur wenige Mischprodukte auf. Die AFC arbeitet etwas lasch, es erfolgt bei Fehlabstimmung nur eine geringfügige Korrektur, außerdem ist dabei das NF-Signal erheblich verzerrt.
Ähnlich sind die Verhältnisse im Verstärkerteil: Hier erreicht der RH 720 zwar teilweise genau dieselben Meßwerte wie zuvor der RH 621, teilweise jedoch ergeben sich deutlich schlechtere Werte, so z. B. beim Übertragungsbereich, der hier nur bis 26 kHz hinaufreicht. Ebensowenig können die auf 2 x 50 mW Ausgangsleistung bezogenen Werte für den Fremdspannungsabstand überzeugen, die zum Teil nur knapp über 40 dB liegen und somit die DIN 45 500 nicht erfüllen, auch wenn man die Leistungsklausel berücksichtigt. Die sonstigen Meßwerte sind zufriedenstellend, jedoch soll nicht unerwähnt bleiben, daß sich das Gerät bei Betrieb unnötig stark erwärmt, was wohl auf eine nicht sorgfältig gelöste Ruhestromeinstellung schließen läßt.

Empfangs- und Betriebstest

Beim Empfangstest zeigte sich, daß der RH 720 mit einem Spitzengerät nicht mithalten kann, was wohl hauptsächlich seine Ursache in der geringen Trennschärfe hat. Andererseits ist dies jedoch nur an einigen wenigen kritischen Stellen des Empfangsbereiches von ausschlaggebender Bedeutung, unter normalen Bedingungen ist sauberer Empfang in guter HiFi-Qualität durchaus möglich. Die Stationstasten stellen eine erhebliche Bedienungserleichterung dar, erfreulich hieran vor allem, daß der Einstellmechanismus (Rändelpotentiometer) und der Betätigungsmechanismus (Sensor-Tasten) getrennt sind. So muß man nicht dauernd Angst haben, daß sich beim Knopfdruck der so mühsam eingestellte Sender wieder verstellt. Der Lautstärke-Einsteller ist durch seine unglückliche Anbringung etwas benachteiligt, er sollte eigentlich eine etwas exponiertere Stellung einnehmen; was an ihm erfreulich ist, ist die gute Kanalgleichheit im gesamten Regelbereich. Ansonsten sind keine Besonderheiten der Bedienung erwähnenswert.
Die Wiedergabe ist in Ordnung. Mit passenden, allerdings nicht zu stark gedämpften Boxen läßt sich HiFi-Lautstärke gut erzielen, die verfügbaren Leistungsreserven sind allerdings begrenzt, besonders bei pseudoquadrofonem Betrieb mit vier angeschlossenen Lautsprecherboxen.

Zusammenfassung

Der RH 720 ist ein Empfänger-Verstärker der Mittelklasse mit verhältnismäßig hohem Bedienungskomfort, der jedoch nicht in allen Punkten die technischen Leistungen der vergleichbaren Einzelbausteine erreicht. Dafür ist er auch um runde 300,– DM billiger als diese. mth



Toshiba SA-500

Vor etwas über einem Jahr stellten wir an dieser Stelle das Modell SA-400 von Toshiba vor. Der äußerlich ähnliche SA-500, mit dem sich der folgende Bericht befaßt, verfügt ihm gegenüber über eine größere Ausgangsleistung von 2 x 40 W sowie höheren Bedienungskomfort.

Kurzbeschreibung

Im oberen dunklen Skalenfeld befindet sich links außen der Netzschalter, der mit dem Lautsprecher-Umschalter für zwei getrennte Boxenpaare kombiniert ist. Rechts außen ist der Abstimmknopf sowie der Betriebsarten-Wahlschalter placiert. Die Skala in der Mitte ist ebenso wie das Abstimminstrument hellblau erleuchtet, der Zeiger dagegen leuchtet hellgelb. Stereo-Empfang wird durch eine kleine rote Leuchtschrift am oberen Skalenrand angezeigt.

Die übrigen Bedienungsorgane befinden sich in der unteren Reihe. Ebenso wie schon beim SA-400 können auch hier die Einsatzfrequenzen der Klangregler umgeschaltet werden (vgl. hierzu Bild 2 und Bild 3: Frequenzgang der Klangregelung). Man hat somit entweder eine Klangregelung der allgemein üblichen Art (Stellung 1 kHz/1 kHz), oder aber man hat die Möglichkeit, nur die äußeren Enden des Frequenzbereiches positiv oder negativ zu beeinflussen (Stellung 400 Hz/4 kHz). Die Regelung selbst kann für beide Kanäle getrennt erfolgen, die vorderen und hinteren Teile der Drehknöpfe können jeweils einzeln verstellt werden, sie sind jedoch mit einer stark wirkenden Rutschkupplung verbunden. Neben den Bedienungsknöpfen für Balance und Lautstärke sind vier Kippschalter für Loudness (gehörrichtige Lautstärkeregelung), Tape Moni (Tonband), FM Muting (Stummabstimmung bei UKW-Empfang) und AFC (automatische Scharfabstimmung). Zu beachten ist, daß auch beim SA-500 der eigentliche Betriebsart-Wahlschalter keine Stellung für Wiedergabe von einem angeschlossenen Tonbandgerät hat. Diese ist nur möglich, wenn der Schalter Tape Moni geschaltet wird; dabei ist es unerheblich, ob gleichzeitig aufgenommen wird (man also Hinterbandkontrolle durchführt) oder ob man nur Wiedergabe wünscht. Der letzte Drehschalter rechts außen gestattet Kanalvertauschung bei Stereo-Wiedergabe bzw. Mono-Umschaltung. Zu erwähnen noch ganz links außen eine Kopfhörer-Klinkenbuchse sowie ein weiterer Kippschalter, mit dem das Ausgangssignal von den Lautsprechern abgetrennt werden kann und auf einen ebenfalls an der Rückseite anschließbaren Vierkanal-Adapter geschaltet wird.

An der Rückseite (s. Bild 1) befinden sich die allgemein üblichen Anschlüsse für Lautsprecher, Antennen und Zusatzgeräte, die nicht im einzelnen erläutert zu werden brauchen. Sowohl die Netzversorgung wie auch die Lautsprecherleitungen sind mit Sicherungsautomaten versehen, die im Falle einer Unterbrechung durch einfachen Knopfdruck von außen wieder eingeschaltet werden können. Eine getrennt vorhandene Erdklemme vervollständigt die Anschlußmöglichkeiten. Dem Gerät liegt eine ausführliche Bedienungsanleitung bei, die – allerdings nur in englischer Sprache – über die verschiedenen Einsatz- und Anwendungsmöglichkeiten informiert.

Ergebnisse unserer Messungen

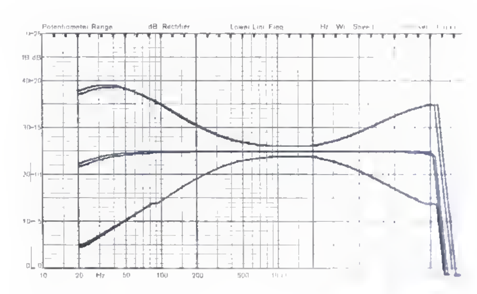
a) UKW-Empfangsteil

Frequenzbereich FM	87,09 bis 108,6 MHz
Eingangsempfindlichkeit (mono)	
an 240 Ω bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschverhältnis von	
26 dB	1,7 μV
30 dB	1,8 μV
Eingangsempfindlichkeit (stereo)	
bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschspannungsabstand von 46 dB gemäß DIN 45 500	55 μV
Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,9 μV
Mutingeinsatz	4,2 μV
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand	
mono	46 dB
stereo	22 dB
Stereo-Einsatz	4,2 μV
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand	22 dB
Übertragungsbereich (–3 dB)	
bei Preemphasis von	
50 μs	22 Hz bis 7,3 kHz
75 μs	22 Hz bis 12,7 kHz
Klirrgrad	
bei Stereo-Betrieb für U_e = 1 mV an 240 Ω bei 1 kHz und	
40 kHz Hub	0,1 /0,55%
75 kHz Hub	0,16/0,90%
im Bereich von 120 Hz bis 5 kHz	
bei 40 kHz Hub	<0,6%
bei 75 kHz Hub	<0,9%

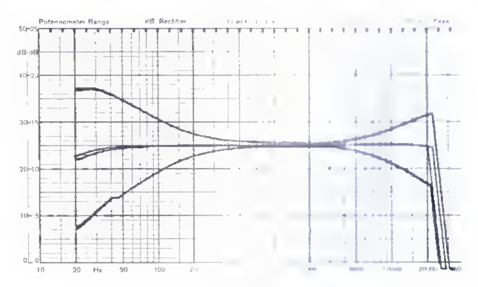
Bemerkung: Die Meßwerte waren im linken Kanal durchweg deutlich schlechter als im rechten Kanal.



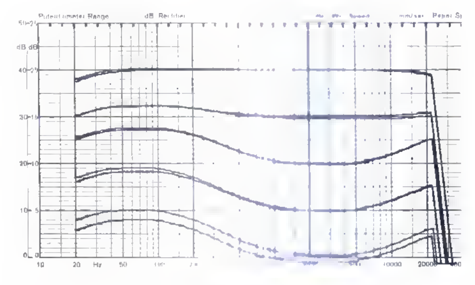
1 Rückansicht des SA-500



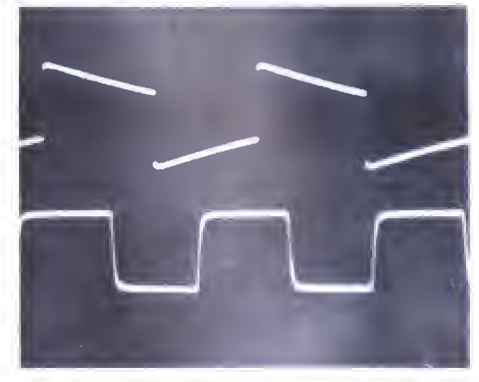
2 Frequenzgang der Klangregelung für die Eckfrequenzen 1 Hz/1 kHz



3 Frequenzgang der Klangregelung für die Eckfrequenzen 400 Hz/4 kHz



4 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkeregelung, gemessen über Eingang AUX



5 Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten), gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung

6 Oszillogramm der Fremdspannungen oben über Eingang AUX, unten über Eingang Phono magnetisch



Für die Frequenz 1 kHz sind jeweils beide Werte angegeben.

Signal-Rauschspannungsabstand
für U_e 1 mV an 240 Ω, bezogen auf 40 kHz Hub bei

Mono-Betrieb	66 dB (66,5 dB)
Stereo-Betrieb	58 dB (57,5 dB)

Bemerkung: Die Klammerwerte wurden bei Bewertung mit einem Geräuschspannungsfilter nach DIN 45 405 gemessen.

Übersprechdämpfung
gemessen bei U_e = 1 mV an 240 Ω und 40 kHz Hub

für 120 Hz	28 dB
für 1 kHz	30 dB
für 5 kHz	33 dB
für 10 kHz	16 dB

Pilottondämpfung 55 dB

Trennschärfe (±300 kHz)
gemessen bei 100 MHz Mittenfrequenz für U_e = 100 μV und 40 kHz Hub ohne AFC 54 dB

ZF-Dämpfung 107 dB

Spiegelfrequenzsicherheit 80 dB

Automatische Frequenzregelung (AFC)
gemessen bei 100 MHz Mittenfrequenz und einer Eingangsspannung von 100 μV an 240 Ω

Haltebereich	+305/–480 kHz
Fangbereich	+250/–300 kHz

Eichgenauigkeit der Abstimmskala
größte gemessene Frequenzabweichung 190 kHz

Signalstärke-Instrument
Vollausschlag für ca. 600 μV

b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung
gemessen bei 1 kHz und gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle an

4 Ω reell	2 x 43 W
8 Ω reell	2 x 33 W

Übertragungsbereich
für –3 dB Abfall der Frequenzkurve am Lastwiderstand

4 Ω	20 Hz bis 51 kHz
8 Ω	20 Hz bis 55 kHz

Leistungsbandbreite an 4 Ω <5 Hz bis 60 kHz

Frequenzgang
gemessen über Eingang AUX bei Mittelstellung der Klangregler 20 Hz bis 20 kHz (+0/–3 dB)

Phonoentzerrung
Abweichungen von der RIAA-Kennlinie

im Bereich von 50 Hz bis 20 kHz	+0/–0,5 dB
im Bereich von 20 Hz bis 20 kHz	+0/–2 dB

Klangregelung
Bild 2 zeigt den Regelumfang der Klangregler für die Grenzfrequenzen 1 kHz/1 kHz; Bild 3 ebenso für die Einsatzfrequenzen 400 Hz/4 kHz

Gehörrichtige Lautstärkeregelung
Bild 4 zeigt den Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkeregelung, gemessen über Eingang AUX bei –6 dB unter Vollaussteuerung.

Klirrgrad
gemessen an 4 Ω reell bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

für 1 kHz und 2 x 0,5	bis 2 x 40 W	<0,18%
für 40 Hz	bis 2 x 30 W	<0,4 %
	bis 2 x 33 W	1 %
für 10 kHz	bis 2 x 40 W	<0,2 %

Intermodulation
gemessen bei Nennleistung und einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1
Frequenzpaare

250 Hz/ 8 kHz	0,25%
150 Hz/ 7 kHz	0,45%
60 Hz/ 7 KHz	0,36%*
40 Hz/12 kHz	0,3 %*

Bemerkung: Bei den mit * bezeichneten Werten mußte die Ausgangsleistung auf 32 W bzw. 29 W zurückgenommen werden, da sonst Begrenzung des Signals eintrat.

Eingangsempfindlichkeiten
gemessen bei 1 kHz und bezogen auf Nennleistung 2 x 40 W an 4 Ω

AUX	125 mV
Phono magn.	2,0 mV
Phono condens.	24 mV
Monitor DIN	135 mV
Monitor Cinch	125 mV
Endverstärker	450 mV

Ausgangsspannung
für Tonbandaufnahme

Cinch-Ausgang	120 mV
DIN-Ausgang	0,3 mV/kΩ

Übersteuerungsfestigkeit
Eingang Phono magnetisch 33 dB

Signal-Fremdspannungsabstand
gemessen bei normgerechtem Abschluß der Eingänge
bezogen auf Vollaussteuerung an 4 Ω

AUX	86 dB
Phono magn.	66 dB
Phono cond.	68 dB
Monitor	86 dB
Endverst.	88 dB

bezogen auf 2 x 50 mW an 4 Ω

AUX	57 dB
Phono magn.	57 dB
Phono cond.	58 dB
Monitor	57 dB

Übersprechdämpfung
gemessen bei Vollaussteuerung an 4 Ω, nicht ausgesteuerter Kanal mit Normabschluß am Eingang: s. Tabelle 1

Rechteckübertragungsverhalten
Bild 5 zeigt die Rechteckdurchgänge bei –6 dB unter Vollaussteuerung für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten).

Oszillogramm der Fremdspannung
Bild 6 zeigt die Oszillogramme der Fremdspannung am Ausgang, oben über Eingang AUX, unten über Phono magnetisch.

Dämpfungsfaktor

an 4 Ω	10
an 8 Ω	20

Unverbindlicher Richtpreis inkl. MWSt.: 1398,– DM

Tabelle 1

Frequenz	AUX	Phono magn.	Phono cond.	Main	Monitor
40 Hz	51 dB	51 dB	45 dB	50 dB	51 dB
1 kHz	51 dB	51 dB	50 dB	50 dB	50 dB
5 kHz	52 dB	51 dB	49 dB	49 dB	48 dB
10 kHz	50 dB	47 dB	47 dB	46 dB	50 dB

Der bewährte Maßstab.

Fisher Hi-Fi-Stereo.

Wenn über Hi-Fi-Stereophonie der Spitzenklasse gesprochen wird, fällt bestimmt der Name FISHER. Das hat seinen Grund. Denn FISHER-Geräte sind seit Beginn der Hi-Fi-Entwicklung Maßstab für höchste Natürlichkeit in der Wiedergabe und zuverlässige Präzision.

Die Leistung. (Sinus/Musik gemessen an 4 Ohm):
THE FISHER 170 2 x 16 / 2 x 24 Watt.
THE FISHER 180 2 x 21 / 2 x 32 Watt.
THE FISHER 205 2 x 35 / 2 x 60 Watt.

Die Technik. Hohe Empfindlichkeit und Trennschärfe im UKW-Bereich durch Feldeffekttransistoren (FET's) und integrierte Schaltungen (IC's). Im MW-Bereich durch eine automatische Eingangsregelung.

Der Komfort. Alle FISHER Hi-Fi-Stereo-Receiver zeichnen sich durch die unkomplizierte Bedienungstechnik aus. Komfort heißt bei FISHER Bequemlichkeit. Die auf der funktionsbetont gestalteten Frontplatte angeordneten Bedienungselemente sind in ihrer Zweckmäßigkeit genau auf den jeweiligen Receiver abgestimmt.

Die Preise. Groß sind die FISHER Hi-Fi-Stereo-Receiver nur in der Qualität. Nicht im Preis.
THE FISHER 170 (inkl. Gehäuse) 846,– DM.
THE FISHER 180 (inkl. Gehäuse) 1098,– DM.
THE FISHER 205 (ohne Gehäuse) 1395,– DM.

Wollen Sie mehr über die FISHER Hi-Fi-Stereo-Receiver wissen? Dann fordern Sie ausführliches Informationsmaterial. Schreiben Sie an

ELAC

ELECTROACUSTIC GMBH
23 Kiel
Westring 425-429



Garrard ZERO 100 SB

Der neue Volltreffer für die ganz hohen Ansprüche



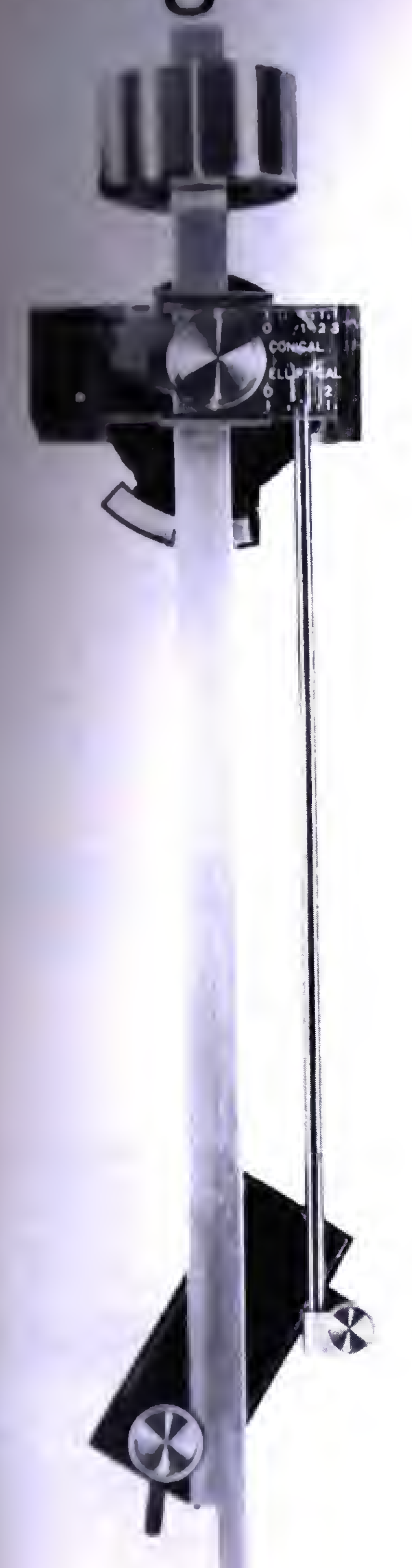
Er hat so ziemlich alles, was andere so zu bieten haben .....
..... nur haben andere nicht alles auf einmal .....
..... und einiges davon haben andere überhaupt nicht .....

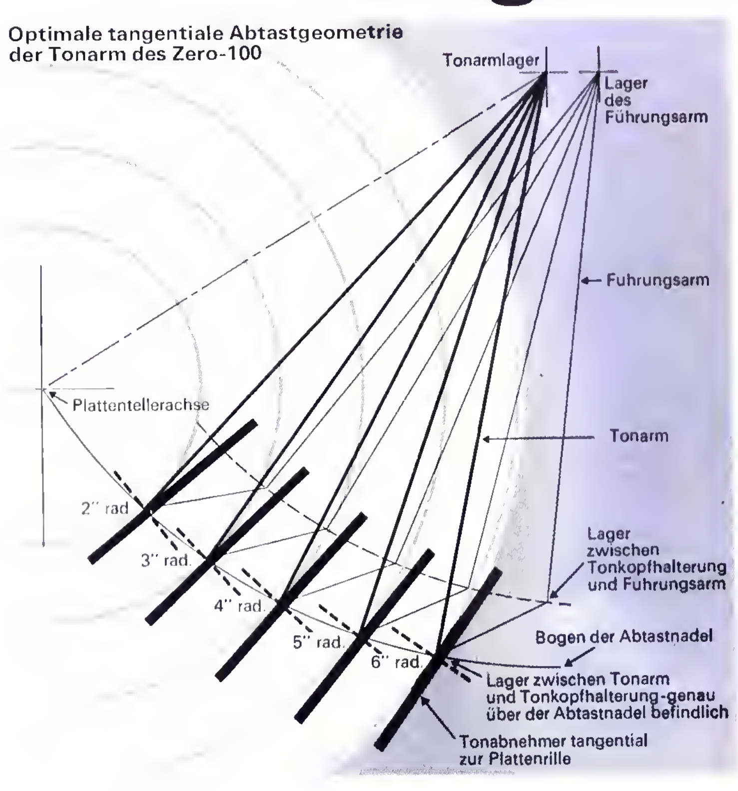
1 ZERO-TONARM (siehe rechts)
2 STYLUS-LIFE-COUNTER*
3 TIP-FUNKTIONSSCHALTER
4 MAGNETISCHE ANTISKATING
5 RIEMENANTRIEB
6 PICKERING-TONABNEHMER

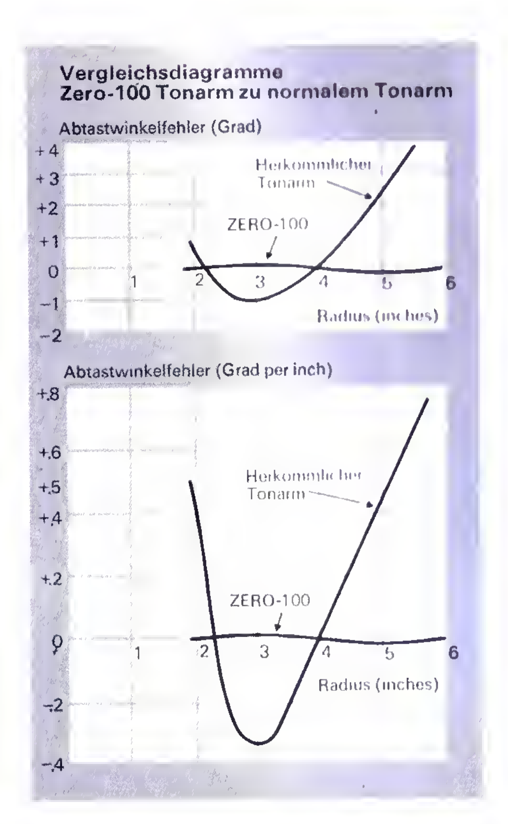
* STYLING LIFE-COUNTER = überwacht den Zustand der Abtastnadel

komplett ab DM 598,–

Argumente überzeugen:









Obige Abbildung zeigt das drehbare Tonkopfgehäuse am Start und am Ende des Spielverlaufs –

Tangentiale Abtastung heißt perfektes Abspielen Ihrer Schallplatten – mit hörbar und meßbar weniger Verzerrungen

BOYD & HAAS / 5 Köln 60 / Beuelsweg 7—15
BOYD & HAAS / 1160 Wien / Rupertusplatz 3



HiFi-Stereophonie
in Vollendung

'Up-to-date'

Up to date sein – das will jeder, der einen Cassetten-Recorder für HiFi-Stereo kauft. Und er kauft dann einen, der in nichts weniger qualifiziert ist, als er von großen Spulengeräten erwarten kann. Er kauft den A 450 von TEAC. Denn Unterschiede dürfen zum Beispiel nicht mehr hörbar sein: Up to date.

Oder: Gleichlaufschwankungen? Beim A 450 sind sie niedriger als 0,07%, eine Folge des neu entwickelten Antriebs. Nullkommanullsieben Prozent – wo gibt es das sonst bei Cassetten-Recordern? Up to date

Oder: Schwierigkeiten mit dem Bandmaterial? Nicht mit dem TEAC A 450. Er ist in drei Stufen schaltbar, jedes Material ist einzusetzen. Up to date.

Oder. Oder. Oder. Universelle Anwendbarkeit, Vormagnetisierung und Aufnahme-Entzerrung in Stufen umschaltbar. Mischbare Eingänge für Mikro und Line. Extrem rauscharmer Mikrophon-Vorverstärker für hochwertige Aufnahmen, der mit eingebautem Dolby* gekoppelt werden kann. Zudem kann der A 450 für Aufnahme und Wiedergabe dank Schaltuhr zu jeder Zeit (ohne daß Sie dabeizusein brauchen!) eingesetzt werden. Eben – up to date.
Der A 450 von TEAC – ein Cassetten-Recorder, der up to date ist. Schreiben Sie uns bitte! Wir sagen Ihnen gern einen HiFi-Spezialisten in Ihrer Nähe. Weil Sie sich selbst vom TEAC A 450 überzeugen sollen. Und dann werden Sie feststellen: TEAC paßt zu Ihnen!

*Dolby = eingetragenes Warenzeichen der Dolby-Laboratories Inc., New York.

Technische Daten: TEAC Cassetten-Recorder A 450

- Gleichlauf 0,07%
- Frequenzgang 30 – 16.000 Hz, CrO_2-Cassetten –
- 30 – 13.000 Hz, HiFi-Cassetten
- Fremdspannungsabstand 59 dB (Dolby) – 50 dB (ohne Dolby)
- 2 HD-Ferritköpfe
- Dolby-B-System integriert, für Wiedergabe auch extern einsetzbar
- 2 mischbare Eingänge
- eingebauter Kopfhörer-Verstärker
- Aufnahme- und Wiedergabe-Entzerrung 3stufig umschaltbar
- trägheitslose Übersteuerungsanzeige durch Leuchtdiode
- DIN-Buchse
- eingebautes Multiplex-Filter
- Abschaltautomatik
- Fernsteuer-Möglichkeit durch 'timer'

TEAC EUROPE N.V.
Kabelweg 45–47, Amsterdam W.2.
Vertrieb Österreich: HiFi Stereo Center H. Kain
5020 Salzburg, Reinerstraße 24, Tel. 762147
Vertrieb Schweiz: Lectronic AG
Weststraße 117, CH-8036 Zürich, Tel. 331022



im Vertrieb der HANIMEX
(Deutschland) GmbH
3012 Langenhagen/Han.
Am Pferdemarkt 7–9



Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Einziger Schönheitsfehler am UKW-Empfangsteil des uns zur Verfügung gestellten Testgerätes war die falsch eingestellte Deemphasis, die eine zu frühe Höhenabsenkung bewirkt. Das Gerät arbeitet mit einer Entzerrungs-Zeitkonstanten von 75 µs, wie sie z. B. in Amerika üblich ist. Etwas verwunderlich auch, daß sich die Klirrwerte in den beiden Kanälen so stark unterscheiden, aber auch die Werte des „schlechten" Kanals sind noch deutlich unter 1% und somit praktisch nicht hörbar. Die Stereo-Umschaltung erfolgt wie in so vielen Fällen zu früh, 22 dB Signal-Rauschspannungsabstand sind entschieden zu wenig. Über die anderen Meßwerte des UKW-Teils brauchen weiter keine Worte verloren zu werden, sie weisen das Gerät als mindestens zur oberen Mittelklasse gehörend aus.

Ähnliches gilt für den Verstärkerteil. Einzige Minuspunkte sind das Ansteigen des Klirrgrades über 1% bei tiefen Frequenzen schon vor Erreichen der Nennleistung. Der gleiche Effekt führte auch dazu, daß wir bei der Messung des Intermodulationsfaktors bei den extremen Frequenzverhältnissen 60 Hz/7 kHz und natürlich noch mehr bei 40 Hz/12 kHz die Ausgangsleistung entscheidend zurücknehmen mußten, da sonst Begrenzung des Signals eintrat. Etwas gering ist auch der Dämpfungsfaktor, was sich gehörmäßig allerdings nur bei extremen Baßfrequenzen auswirkt.

Erfreulich ist die Feststellung, daß beim SA-500 beinahe alle Punkte, die beim Test des SA-400 zu Beanstandungen führten, verbessert sind. Dabei darf natürlich nicht übersehen werden, daß der SA-500 auch in eine andere Preisklasse einzuordnen ist.

Empfangs- und Betriebstest

Beim UKW-Empfangstest zeigte der SA-500, daß er hinsichtlich Empfindlichkeit und Trennschärfe einem Spitzengerät nur wenig nachsteht. Die Sendertrennung ist auch bei schwierigen Empfangsstellen recht gut, die Wiedergabe ist mono wie stereo einwandfrei und sauber. Hifi-gerechte Lautstärke läßt sich ohne weiteres erzielen. Die Bedienung ist leicht und angenehm, der Senderabstimm-Mechanismus arbeitet exakt und ohne totes Spiel. Als praktisch im Betrieb erweist sich die Umschaltbarkeit der Grenzfrequenzen der Klangregelung.

Zusammenfassung

Mit dem Modell SA-500 bietet Toshiba auf dem deutschen Markt einen technisch einwandfreien Empfänger-Verstärker mit hohem Bedienungskomfort an. Die Verarbeitung des Gerätes ist sauber und sorgfältig bis ins Detail, so daß man eine Einstufung an der oberen Grenze der gehobenen Mittelklasse vornehmen kann. Die Zeitkonstante der Deemphasis sollte allerdings unbedingt noch geändert werden.

mth

Steckbriefe: Empfänger-Verstärker

Nachdem wir bei Boxen und Tonbandgeräten schon den Steckbrief-Test eingeführt haben, wenden wir diese verkürzte Form in diesem Heft nun auch erstmals auf drei Empfänger-Verstärker an. Die Verkürzung betrifft vor allem die Darstellung der Meßergebnisse und die Beschreibung der Geräte. Sie betrifft aber auch die Messungen selbst. Wir begnügen uns bei Steckbrief-Tests damit, die am meisten qualitätsbestimmenden Daten zu messen. Ein Beispiel: Beim Signal-Fremdspannungsabstand ist immer der des Phono-Eingangs der schlechteste. Deshalb messen wir diesen und lassen die Messungen für die anderen Eingänge weg. Aus der Kurve a) der Kurven für die gehörrichtige Lautstärkeregelung läßt sich der Frequenzgang über einen hochpegeligen Eingang ersehen. Diese Kurven sind auch immer in beiden Kanälen gemessen, so daß man ihnen auch den Grad der Übereinstimmung zwischen den Kanälen entnehmen kann. Wo die Meßergebnisse in beiden Kanälen verschieden sind, wird immer das schlechtere Ergebnis angegeben. Sehr wenig abgemagert wurde das Meßprogramm für den UKW-Stereo-Teil, jedoch verzichten wir auf detaillierte Empfangstests. Bei Steckbrief-Tests werden außerdem eher die Mängel verbal erwähnt als die Vorzüge, die sich den Meßergebnissen leicht entnehmen lassen. Fehler die aus den Meßergebnissen nicht hervorgehen, sich aber im Betrieb herausstellen, werden im Betriebstest festgestellt. Das gleiche gilt natürlich für Vorzüge. Worauf wir bei Steckbriefen gänzlich verzichten, ist die Beschreibung der Meßmethoden. Dies ist auch entbehrlich, wenn man weiß, daß genau dieselben Methoden angewendet werden wie bei den ausführlichen Tests. Wenn sich Zweifel einstellen, so braucht man nur in einem ausführlichen Testbericht nachzulesen.
Die Steckbrief-Form soll es uns ermöglichen, unseren Lesern ohne wesentliche substantielle Verluste noch mehr Überblick über die Qualität der auf dem Markt konkurrierenden Geräte zu verschaffen, wobei die untere Grenze der Betrachtung für uns nach wie vor die Inanspruchnahme der DIN 45 500 durch den Hersteller bleibt. Br.

Siemens RS 304



Weißes Kunststoffgehäuse oder Holzdekor, moderne Formgebung, runde Ecken, dunkle Frontplatte, Skalen mehrfarbig von innen her beleuchtet, unten aluminiumfarbene Leiste mit 15 Drucktasten: Ein-Aus, Präsenz, Pegel (Dämpfung der Lautstärke auf ein Viertel), Scratch-Filter, Rumpel-Filter, Linear, Mono, Monitor, Tonband, Tonabnehmer II (magnetisch), Radio, Kurzwelle, Mittelwelle, Langwelle, UKW. 6 UKW-Sensoren, die auf Berührung ansprechen und die an den darüber befindlichen UKW-Einstellreglern vorgewählten Stationen einschalten. Zwei Drehknöpfe für Abstimmung im UKW-Bereich und in den AM-Bereichen. Vertikal angeordnetes Abstimminstrument, darunter leuchtende Stereo-Anzeige. Ganz links fünf Schieberegler für Lautstärke, Balance, Bässe, Höhen und Quadro-Pegel. Nach Entfernen einer als Taste getarnten Abdeckung können Kopfhörer an DIN-Buchse angeschlossen werden. Auf der Rückfront sind sämtliche Ein- und Ausgänge als DIN-Buchsen ausgeführt. Außer zwei Frontboxen von 4 bis 6 Ω Impedanz können für quasiquadrofone Wiedergabe über eine Widerstandsmatrix auch noch zwei

1 Rückfront des RS 304



Wenn Sie HiFi ernst nehmen, kommen Sie an Kenwood nicht vorbei.

KR-7200. Aus der neuen Receiver-Reihe.

Was modernste Elektronik heute zu leisten vermag, haben wir in diesem Spitzengerät unserer neuen Receiver-Reihe verwirklicht.

Deshalb ist der KR-7200 auch nicht billig – kann es nicht sein. Doch in der Summe seiner Eigenschaften ist er im Verhältnis zu seinem Preis unübertroffen.

Seine Ausgangsleistung ist beeindruckend: 55 Watt pro Kanal von den tiefsten bis zu den höchsten Frequenzen.

Seine Eingangsstufen sind auf höchste Empfindlichkeit (3 FET-Transistoren im Empfängereingang) ausgelegt. Rein und unverfälscht erklingt die Musik auch schwach einfallender Sender.

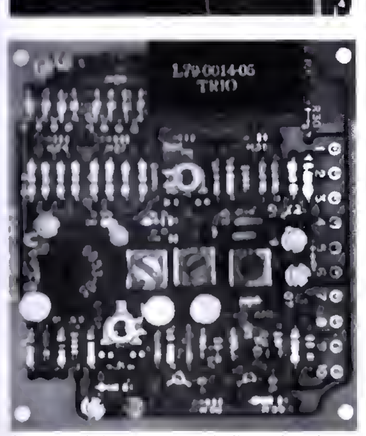
Seine außerordentlich hohe Trennschärfe (dreiteiliges keramisches Filter) schließt selbst Störungen durch stark einfallende benachbarte Sender aus. Wichtig bei unseren überfüllten UKW-Bändern.

Seine bestechend exakte Kanaltrennung (40 dB bei 1000 Hz, 25 dB bei 10 kHz) durch einen neuartigen, nur in Kenwood-Receivern enthaltenen Doppel-Schaltdemodulator sorgt für brillante Wiedergabe jeder Stereo-Sendung.

Selbstverständlich kann der KR-7200 mit dem KSQ 400 und zwei zusätzlichen Lautsprechern jederzeit zu einer hochwertigen Quadrophonieanlage ausgebaut werden.

Wie alle Kenwood-Receiver ist auch der KR-7200 mit einer zweijährigen Garantiezeit ausgestattet. Schreiben Sie uns, falls Sie an weiteren technischen Daten interessiert sind.

Wenn Sie lieber gleich hören wollen, was der KR-7200 leistet – alle Kenwood-Fachhändler führen ihn gern vor.



Doppel-Schaltdemodulator: brillante Kanaltrennung bei Stereo-Sendungen








3 FETs: hohe Empfindlichkeit, störungsfreier Empfang.



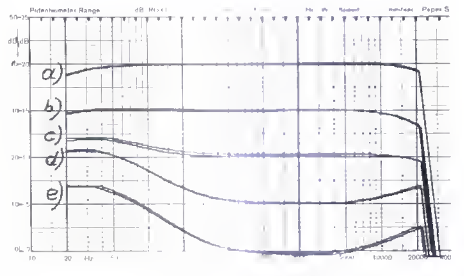
Dreiteiliges keramisches Filter: extreme Trennschärfe

Die wichtigsten Daten

Eingangsempfindlichkeit (IHF) 1,6 µV
Verlauf des Rauschabstandes 55 dB bei 5 µV
60 dB bei 10 µV
68 dB bei 50 µV
Stereo-Übersprechdämpfung
besser als 40 dB bei 1 kHz
besser als 25 dB bei 10 kHz
Sinusleistung bei Betrieb beider Kanäle
55+55 Watt an 8 Ohm im gesamten Hörbereich von 20 bis 20.000 Hz
Musikleistung (IHF)
260 Watt an 4 Ohm bei 1000 Hz
Klirrfaktor unter 0,5%
Anschluß- und Schaltmöglichkeiten für 3 Lautsprecherpaare. Zumischbarer Mikrofoneingang. 3fache Tonkontrolle. Anschluß- und Überspielmöglichkeit für 2 Tonbandgeräte. Hinterbandkontrolle. Schalter für Rauschunterdrückung, gehörrichtige Lautstärkeregelung, Höhen- und Tiefenfilter.



2 Rechteckdurchgänge · Impulsfolgefrequenz 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)



3 Gehörrichtige Lautstärkeregelung. a) linear –6 dB, e) –46 dB unter Vollaussteuerung

Rückboxen angeschlossen werden. Am Schiebe-Regler Quadro-S kann der Pegel der Rückboxen getrennt geregelt werden. Die Sensoren sind selbstleuchtend, d. h., der berührte UKW-Sensor läßt auf hellem Leuchtfeld eine dunkle Zahl erscheinen. Erfolgt UKW-Empfang über Stationstasten 2 bis 6, leuchtet die Hauptskala nicht, wohl aber leuchten die vier vertikal angeordneten Hilfsskalen. Die Transistoren sind durch vier flinke Sicherungen gegen Kurzschluß geschützt. Der unverbindliche Richtpreis inklusive MWSt. beträgt in Nußbaumdekor 998,– DM und in weiß 1038,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

Frequenzbereich FM		87,32 bis 104,47 MHz
Eingangsempfindlichkeit		
mono 26 dB S/N		1,5 μV
stereo 46 dB S/N		34 μV
Begrenzereinsatz (–3 dB)		5 μV
Stereoeinsatz		3 μV
hierbei S/N		37 dB
Übertragungsbereich (50 μs)		17 Hz bis 10 kHz (–3 dB)
Klirrgrad		mit AFC
1 kHz 40 kHz Hub	0,34%	0,32%
1 kHz 75 kHz Hub		0,42%
Fremdspannungsabstand (S/N)		
mono		57 dB
stereo		54 dB
Geräuschspannungsabstand (S/N bewertet)		
mono		66,5 dB
stereo		66,5 dB
Übersprechdämpfung		
bei 1 kHz		24 dB
Pilottondämpfung		44 dB
Trennschärfe (± 300 Hz)		39/44 dB
± 400 Hz		53/62 dB
AFC		
Haltebereich		+470 kHz/–400 kHz
Fangbereich		+270 kHz/–290 kHz
Skalengenauigkeit		
maximale Abweichung		0,3 MHz

Abstimminstrument
Vollausschlag für mehr als 50 μV Antennen-Eingangsspannung

b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung	
an 4 Ω	2 x 42 W
an 8 Ω	2 x 30 W
Übertragungsbereich	
an 4 Ω	24 Hz bis 29 kHz

Rechteckdurchgänge: Bild 2
Impulsfolgefrequenzen 100 Hz oben, 5 kHz unten

Leistungsbandbreite	
an 4 Ω	12 Hz bis 20 kHz
Phonoentzerrung	
Abweichungen von der RIAA-Kurve	
50 Hz bis 20 kHz	+0/–1 dB
20 Hz bis 50 Hz	–3,2 dB
Eingangsempfindlichkeit	
Phono magn. 4 Ω	3,2 mV
Übersteuerungsfestigkeit	
Eingang Phono magnetisch	24 dB
Signal-Fremdspannungsabstand	
bezogen auf Vollaussteuerung	
Eingang Phono	68 dB
bezogen auf 2 x 50 mW	Eingang Phono 57 dB
Ausgangsspannung	
Tonband-Aufnahme	20,6 mV an 47 kΩ

Übersprechdämpfung

	1 kHz	10 kHz
Tonband	48 dB	39 dB
Phono	47 dB	39 dB

Klangregelung	
Bässe bei 50 Hz	+15/–16 dB
Höhen bei 10 kHz	+19/–20 dB

Gehörrichtige Lautstärkeregelung: Bild 3
a) linear –6 dB unter Vollaussteuerung,
e) –46 dB unter Vollaussteuerung

Klirrgrad

		4 Ω	8 Ω
bei 1 kHz	2 x 0,5 W	0,12%	0,04%
	2 X 30 W	0,2 %	1%
bei 40 Hz	2 x 30 W	0,34%	
	2 x 27 W		1%
bei 15 kHz	2 x 0,5 W	0,3%	0,2%
	2 x 30 W	1,2 %	
	2 x 27 W		1%

Intermodulation
Frequenzpaar 250 Hz/8 kHz
an 4 Ω 0,29/0,9%

Kommentar

Der Übertragungsbereich im UKW-Stereo-Teil genügt nicht den Mindestanforderungen nach DIN 45 500; daß die Kurvenform gut ist und nur geringe Verzerrungen aufweist, ist dabei nur ein schwacher Trost. Die Eingangsempfindlichkeiten mono und stereo sind gut, die Begrenzung dürfte früher einsetzen, dafür aber müßte der Umschaltpunkt mono/stereo um den Faktor 10 höher liegen, damit der erforderliche Signal-Rauschspannungsabstand gewährleistet ist. Die Übersprechdämpfung ist bescheiden, was auch auf die Trennschärfe zutrifft. Die AFC arbeitet gut. Das Abstimminstrument zeigt viel zu früh Vollausschlag, ist daher für die Orientierung einer drehbaren UKW-Richtantenne keine Hilfe. Nehmen wir zugunsten des Gerätes an, daß es sich beim zu geringen Übertragungsbereich um einen Individualfehler handelt, so darf man dem UKW-Stereo-Teil Mittelklassenqualität zubilligen.
Ein günstigeres Bild ergibt der Verstärkerteil. Hier würde man sich eine etwas höhere Phono-Eingangsempfindlichkeit und größere Übersteuerungsfestigkeit dieses Eingangs wünschen. Leistungsreserve und Übertragungsdaten erlauben die Einstufung in die obere Mittelklasse.

Betriebstest

Der RS 304 wurde mit zwei Canton LE 600 als Frontboxen und zwei LE 400 als Rückboxen sowie einem Shure V 15 III (rund 1 mVs/cm Übertragungsfaktor) über Phono erprobt. Als Antenne wurde die drehbare UKW-Richtantenne verwendet. Dabei zeigte sich, daß über UKW sich gerade hifigerechte Lautstärke erzeugen läßt, mehr aber auch nicht. Offenbar gibt das HF-Teil zu wenig Signalspannung auf den NF-Eingang. Über Phono ergibt sich bei voll geöffnetem Lautstärkeregler mehr als hifigerechte Lautstärke, unverzerrt und sauber. Daß nicht mehr allzu viel Reserve vorhanden ist, trotz der 2 x 42 W an 4 Ω, hängt von der zu geringen Phono-Eingangsempfindlichkeit ab. Der Verstärkerteil macht jedoch auch im Betriebstest einen besseren Eindruck als der UKW-Stereo-Teil. Die Trennschärfe ist nicht überragend, außerdem hängt der Lautstärkepegel davon ab, wie stark der empfangene Sender einfällt. Einwandfrei arbeiten die UKW-Sensoren. Der quasiquadrofone Effekt ist kärglich. Auch bei voll geöffnetem Quadro-Regler ist die Lautstärke der Rückboxen so gering, daß praktisch kaum ein Effekt zu bemerken ist.

Zusammenfassung

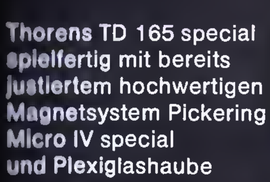
Der Siemens RS 304 ist ein Empfänger-Verstärker, der bei recht hohem Bedienungskomfort einen UKW-Stereo-Empfangsteil der Mittelklasse – und zusätzlich 3 AM-Bereiche – sowie einen Verstärkerteil bietet, den man in die obere Mittelklasse einstufen darf. Die Preis-Qualitäts-Relation ist nicht ungünstig.

Br.

Hier ist der neue Thorens TD 165 special

Jetzt können sich noch mehr HiFi-Freunde einen »echten« Thorens HiFi-Plattenspieler leisten.

(Denn Thorens Plattenspieler sind seit Jahren HiFi-Geräte von Weltruf)





Schnellstart über Beschleunigungskupplung
Gleichlaufschwankungen ≦ 0,06 %
Rumpel-Geräuschspannungsabstand – 65 dB
trittschallsicher und erschütterungsfrei
kardanisch aufgehängter Präzisionstonarm
mit optimalen Abtasteigenschaften
Tonarmlift
Skatingkompensation

Ausführliche Unterlagen von
BOLEX GMBH
Foto · HiFi · Audiovision
8045 Ismaning bei München
Oskar-Messter-Straße 15
Telefon 0811 / 9 69 91



Loewe-Opta ST-20



Ein kleineres Gerät aus der neuen Loewe-Opta-Serie line 2001 ist der ST-20. Er bringt maximal 2 x 25 Watt Ausgangsleistung und verfügt über insgesamt 5 Empfangsbereiche: neben UKW noch Mittelwelle, Langwelle, Kurzwelle (KW1) und eine gespreizte Kurzwelle, die sogenannte „Europawelle" (49-m-Band, KW2). Lautstärke-, Balance- und Klangregelung erfolgen über insgesamt vier Schieberegler links außen, rechts befindet sich der Sendereinstell-Mechanismus mit Feldstärkeinstrument sowie 7 vollelektronische Stationstasten. Die gerade eingestellte Frequenz wird näherungsweise an einem kleinen Profilinstrument angezeigt, die Einstellung selbst geschieht durch kleine Drehknöpfchen, die unter einer verschließbaren Klappe angeordnet sind. Eine ebensolche Klappe verbirgt auch zwei Kopfhöreranschlüsse an der Frontseite. Mit vier entsprechend angeschlossenen Lautsprecherboxen ist bei gedrückter Taste RAUMHALL Pseudoquadrofonie möglich. Der Preis wurde uns mit 878,– DM inkl. MWSt. (unverbindlicher Richtpreis) angegeben.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

Frequenzbereich FM	87,3 bis 104,38 MHz
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S/N	1,8 µV
stereo 46 dB S/N	ca. 100 µV (starke Brummüberlagerung)
Begrenzereinsatz (–3 dB)	2,3 µV
Stereo-Einsatz	16 µV
hierbei S/N	37 dB
Übertragungsbereich (50 µs)	26 Hz bis 14,6 kHz
Klirrgrad	
1 kHz 40 kHz Hub	0,3% (0,8%)
1 kHz 75 kHz Hub	0,8% (1,6%)
(Klammerwerte wurden mit eingeschalteter AFC ermittelt)	
Fremdspannungsabstand (S/N)	
mono	48 dB
stereo	44 dB
Geräuschspannungsabstand (S/N bewertet)	
mono	63 dB
stereo	59 dB
Übersprechdämpfung (1 kHz)	
re → li	30 dB
li → re	34 dB
Pilottondämpfung	45 dB
Trennschärfe (±300 kHz)	47 dB

AFC

Haltebereich	+310/–220 kHz
Fangbereich	+290/–220 kHz

Skalengenauigkeit

maximale Abweichung	400 kHz

Abstimminstrument

Vollausschlag für	ca. 100 µV

b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung

an 4 Ω	2 x 28 W
an 8 Ω	2 x 19 W

Übertragungsbereich (–3 dB)

an 4 Ω	25 Hz bis 40 kHz
an 8 Ω	19 Hz bis 52 kHz

Rechteckdurchgänge: Bild 1
Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)

Leistungsbandbreite

an 4 Ω	17 Hz bis 50 kHz

Phonoentzerrung
Abweichungen von RIAA:

200 Hz bis 20 kHz	±0,5 dB
20 Hz bis 200 Hz	+0/–4 dB

Eingangsempfindlichkeit

Phono	3,3 mV

Übersteuerungsfestigkeit

Phono	15 dB

Signal-Fremdspannungsabstand

bezogen auf Vollaussteuerung	
Phono magn.	57 dB
bezogen auf **2 x 50 mW**	
Phono magn.	49 dB

Übersprechdämpfung (1 kHz)

Tonband	43 dB
Phono magnetisch	43 dB

Ausgangsspannung

Tonband Aufnahme	0,75 mV/kΩ
	28 mV an 47 kΩ

Klangregelung

Bässe, bei 50 kHz	+13/–12 dB
Höhen, bei 10 kHz	±17 dB

Gehörrichtige Lautstärkeregelung: Bild 2
a) linear, e) –46 dB unter Vollaussteuerung

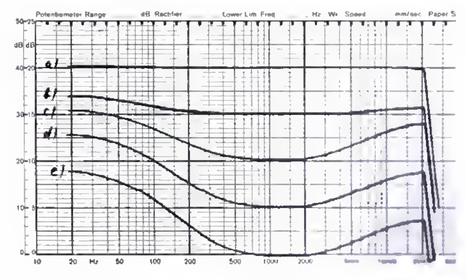
Intermodulation

250 Hz/8 kHz	0,32%

1 Rechteckdurchgänge. Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)

Klirrgrad

		4 Ω	8 Ω
bei 1 kHz	2 x 0,5 W	<0,2%	<0,07%
	2 x 19,5 W		<1%
	2 x 25 W	<0,2%	
bei 40 Hz	2 x 25 W	≦2,7%	
	2 x 18,5 W		≦1%
bei 15 kHz	2 x 19 W		≦1%
	2 x 28,5 W	≦1%	



2 Gehörrichtige Lautstärkeregelung a) linear, b) –46 dB unter Vollaussteuerung

Kommentar

Trotz teilweise recht guter Meßwerte (Empfindlichkeit, Übertragungsbereich bei UKW, Pilottondämpfung ...) insgesamt gesehen nur ein Gerät der Mittelklasse. Der Fremdspannungsabstand bei UKW-Empfang ist mit unter 46 dB sehr gering, die Stereo-Eingangsempfindlichkeit konnte nur unter Zuhilfenahme eines Brummfilters gemessen werden. Erfreulich der vernünftige Stereo-Einsatz sowie die ordentlichen Werte der Pilottondämpfung und der Trennschärfe. Die AFC ist nicht optimal, sie vergrößert, wenn sie eingeschaltet ist, die Klirrwerte recht beträchtlich. Die genannten guten Trennschärfewerte werden allerdings durch recht schmalbandige ZF-Filter erzielt, wie das deutliche Ansteigen der Klirrwerte für 75 kHz Hub erkennen läßt.
Am Verstärkerteil enttäuschen etwas die Fremdspannungsabstände, gut sind Klirrfaktor und Intermodulation.

Betriebstest

Sauberer UKW-Empfang mittlerer bis guter Qualität ist möglich, allerdings wird hifi-gerechte Lautstärke nur knapp erreicht. Dies liegt jedoch weniger an zu geringer Ausgangsleistung, sondern an zu geringer Empfindlichkeit des Niederfrequenzteils. Die UKW-Stationstasten funktionierten einwandfrei, die Umschaltung erfolgt schnell und ohne jegliche Knack- oder sonstige Geräusche. Die eingestellten Sender bleiben auch über längere Zeit hin gut stehen.
Die Bedienung mittels Schieberegler ist eine persönliche Geschmacksfrage, keine Geschmacksfrage allerdings ist der laute Knacks, der sich beim Ein- und Ausschalten des Rauschfilters ergibt, das Rumpelfilter dagegen arbeitet geräuschlos. Ohne weitere Zusatzgeräte ist Pseudoquadrofonie möglich, der dabei entstehende Raumeindruck ist befriedigend.

Zusammenfassung

Zu einem vernünftigen Preis erhält man mit dem ST-20 einen Empfänger-Verstärker der Mittelklasse, der neben 7 vollelektronisch arbeitenden UKW-Stationstasten auch sonst einen ansprechenden Bedienungskomfort bietet. Daß unsere Meßwerte der DIN 45 500 in zwei Punkten nicht ganz entsprechen, kann auch auf einen Individualfehler zurückzuführen sein.

mth



Loewe-Opta ST-80



Der ST 80 ist das Spitzengerät aus der line-2001-Serie von Loewe-Opta. Er bietet eine außerordentlich reichhaltige Ausstattung, wozu im Empfangsteil 6 (!) verschiedene Frequenzbereiche, fünf – allerdings mechanisch arbeitende – UKW-Stationstasten sowie ein vollelektronischer Sendersuchlauf gehören, im NF-Teil hat man die Möglichkeit zur getrennten Baß-, Präsenz- und Höhenregelung sowie zwei Rauschfilter mit verschiedenen Einsatzfrequenzen und ein Rumpelfilter. All diese Bedienungselemente sowie die Skalen für Langwelle, Mittelwelle, drei Kurzwellenbereiche und UKW benötigten offenbar so viel Platz, daß man sich zu einer neuen, unkonventionellen Bauart (vgl. Bild im Titel) entschließen mußte, dennoch wurde das Gerät letztlich einigermaßen voluminös. Im eingeschalteten Zustand bietet es mit seinen großflächigen vielfarbigen Skalen ein eindrucksvolles Licht- und Farbenspiel. Der unverbindliche Richtpreis inkl. MWSt. beträgt 1398,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

Frequenzbereich FM 87,24 bis 104,32 MHz

Eingangsempfindlichkeit
mono 26 dB S/N 1,25 μV
stereo 46 dB S/N 42 μV

Begrenzereinsatz (–3 dB) 1,15 μV

Mutingeinsatz 1,3 μV
hierbei S/N 28 dB

Stereo-Einsatz 2 μV
hierbei S/N 21 dB

Übertragungsbereich (50 μs) 9 Hz bis 15,5 kHz

Klirrgrad
1 kHz, 40 kHz Hub 0,26%
1 kHz, 75 kHz Hub 0,75%

Fremdspannungsabstand
mono 48/56 dB
stereo 46/51 dB

Geräuschspannungsabstand (S/N bewertet)
mono 63 dB
stereo 59 dB

Bemerkung: Die Messungen in den beiden Kanälen ergaben stark unterschiedliche Fremdspannungsabstände.

Übersprechdämpfung
bei 1 kHz 37 dB

Pilottondämpfung 43 dB

Trennschärfe (±300 kHz) 32 dB

AFC
Haltebereich +320/–430 kHz
Fangbereich +300/–270 kHz

Skalengenauigkeit
maximale Abweichung 230 kHz

Abstimminstrument
Vollausschlag für ca. 20 μV

b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung
an 4 Ω 2 x 47 W
an 8 Ω 2 x 32 W

Übertragungsbereich (–3 dB)
an 4 Ω 6 Hz bis 66 kHz
an 8 Ω 6 Hz bis 88 kHz

Rechteckdurchgänge: Bild 1
Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)

Leistungsbandbreite
an 4 Ω <5 Hz bis 60 kHz

Phonoentzerrung
Abweichungen von RIAA:
100 Hz bis 20 kHz +1 /–0 dB
20 Hz bis 100 Hz +2,5/–0 dB

Eingangsempfindlichkeit
Phono magnetisch 2,8 mV
Tonband 280 mV

Übersteuerungsfestigkeit
Phono 21 dB

Signal-Fremdspannungsabstand Phono
bezogen auf Vollaussteuerung 58 dB
bezogen auf **2 x 50 mW** 54 dB

Bemerkung: Gerät ist sehr berührungsempfindlich, d. h., der S/N nimmt bei Handberührung stark ab!

Ausgangsspannung
Tonband-Aufnahme 0,75 mV/kΩ
28 mV an 47 kΩ

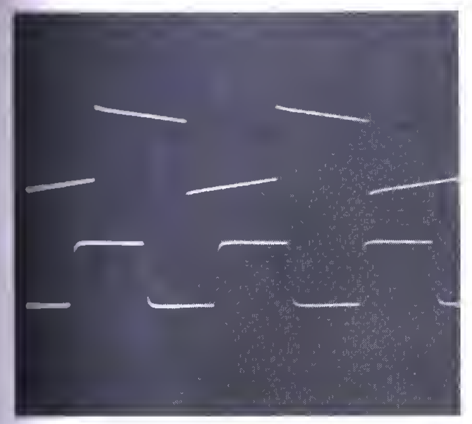
Übersprechdämpfung (1 kHz)
Phono magnetisch 47 dB
Tonband 53 dB

Klangregelung
bei 50 Hz +12,5/–19 dB
bei 10 kHz +11,5/–12,5 dB

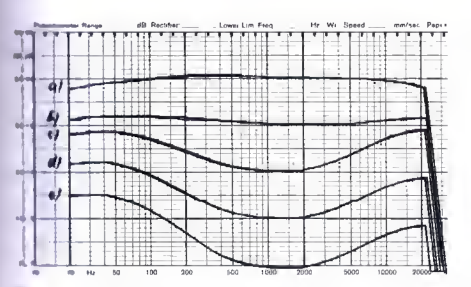
Gehörrichtige Lautstärkeregelung: Bild 2
a) linear, e) –46 dB unter Vollaussteuerung

Intermodulation
250 Hz/8 kHz 0,65%

Dämpfungsfaktor
an 4 Ω 28



1 Rechteckdurchgänge. Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)



2 Gehörrichtige Lautstärkeregelung: a) linear, e) –46 dB unter Vollaussteuerung

Klirrgrad

		4 Ω	8 Ω
bei 1 kHz	2 x 0,5 W	<0,13%	<0,1%
	2 x 34 W		<1%
	2 x 40 W	≦0,21%	
bei 40 Hz	2 x 34 W		≦1%
	2 x 40 W	≦0,18%	
bei 15 kHz	2 x 0,5 W	≦0,17%	≦0,12%
	2 x 34 W		≦1%
	2 x 40 W	≦0,26%	

Kommentar

Während es am Verstärkerteil nichts Wesentliches auszusetzen gibt, können einige Meßwerte des UKW-Empfangsteiles nicht die Erwartungen erfüllen, die man im allgemeinen an ein Gerät dieser Klasse stellt. So ist zunächst die Trennschärfe mit nur 32 dB sehr gering, was allerdings durch die elektronische Suchlaufautomatik bedingt sein kann. Dabei ist das Gerät noch nicht einmal sehr breitbandig ausgelegt, wie auch hier die deutlich höheren Klirrwerte bei Modulation mit 75 kHz beweisen. Wie auch schon beim ST 20, sind auch hier die Werte für den Fremdspannungsabstand – zumindest in einem Kanal – nicht gerade umwerfend. Dem UKW-Empfangsteil kann deshalb insgesamt nur gute Mittelklasse bescheinigt werden, jedoch soll nicht unerwähnt bleiben, daß sowohl Sendersuchlauf wie auch AFC ausgezeichnet arbeiten. Beide stimmen die Sender sehr exakt und genau auf Klirrminimum ab.

Betriebstest

Der UKW-Empfang ist sauber und klar. Wenn nicht gerade zwei besonders starke Stationen dicht beieinander liegen, bekommt man keine Schwierigkeiten mit der Trennschärfe. Zur einfachen Bedienung des Gerätes sollte man dieses verhältnismäßig tief aufstellen oder zumindest etwas nach vorne geneigt. Der Abstimmechanismus ist gut, der Sendersuchlauf arbeitet schnell und geräuschlos, bei den Stationstasten ist leider Schaltfunktion und Einstellfunktion gekoppelt, so daß es leicht zu Verstellungen kommen kann.

Zusammenfassung

Der ST 80 zeigt sich als aufwendig konstruierte „Empfangszentrale" mit vielen Besonderheiten und einer ausgezeichneten Sendersuchlaufautomatik. Die Trennschärfe bei UKW sollte noch etwas verbessert werden, ebenso wird man dem Problem des Fremdspannungsabstandes noch einmal Aufmerksamkeit widmen müssen, dann jedoch wäre das Gerät, nicht zuletzt auch wegen seines hohen Bedienungskomforts, an der Grenze zur Spitzenklasse einzuordnen. Zweifellos ist es, gemessen an der gebotenen Vielseitigkeit, ein verhältnismäßig preisgünstiges Gerät.

mth



Aus unseren Meßprotokollen

Im Test des Rabco-Tonarms SL 8E, Heft 7/73, schrieben wir von der Untugend unseres alten Rabco-Tonarms, gelegentlich spontan abzuheben. Ich hatte selbst auch die Vermutung, daß dies mit Kontaktschwierigkeiten zwischen Platinfederchen und Goldstift zusammenhängen könnte oder aber mit Schwingungen der „Abhebe"-Feder. Nachdem wir diese Platinfederchen und den Goldstift gereinigt hatten, trat der Effekt nicht mehr auf. Daß solche Kontaktschwierigkeiten tatsächlich infolge Ablagerungen von Staub und Luftverunreinigungen hervorgerufen werden, geht auch aus zwei Zuschriften von Lesern der Zeitschrift hervor, die diese Schwierigkeiten an ihren Rabco-Tonarmen durch Reinigen von Platinfederchen und Goldstift mit Hilfe von etwas Azeton oder Äthanol unter Verwendung eines feinen Pinselchens beseitigt haben. Wir danken unseren Lesern Wolfgang Zöllner und Fritz Riemenschneider für ihre diesbezüglichen Zuschriften.

Br.

Cassetten-Recorder im Vergleichstest, Teil II

Im vorigen Heft, im Teil I, wurde über die Geräte-Ausstattung und das Laufwerk berichtet. Teil II behandelt Tonköpfe, Verstärker und Elektronik.

Vor einigen Jahren noch erschien eine ausreichend gute Hochtonwiedergabe bei 4,75 cm/s illusorisch. Bei HiFi-Spulentonbandgeräten ist sie auch heute noch nicht gegeben. Das Kompakt-Cassetten-Recorder-System weist jedoch einige prinzipielle Vorteile im Hochtonbereich auf. Die folgenden Verluste im Hochtonbereich konnten gesenkt werden: 1. Die Abstandsdämpfung wurde durch die hohe Anschmiegsamkeit der extrem dünnen Bänder und eine besonders glatte Magnetschicht verkleinert. 2. Die Spaltneigungsverluste sind auf Grund der schmaleren Spuren und der kleinen Spurabstände geringer. Bei gleicher Schiefstellung der Tonkopfspalte gegenüber dem Tonband ergeben sich bei Kompakt-Kassetten die gleichen Verluste wie bei 4-Spur-Geräten bei 19 cm/s. 3. Die Spaltdämpfung wird durch extrem kleine Spaltbreiten möglichst gering gehalten. 4. Die Schichtdickendämpfung wirkt sich bei dem dünnen Bandmaterial nicht so stark aus. 5. Wirbelstromverluste werden bei vielen Geräten durch die Verwendung von besonders fein lamellierten oder Ferritkernen verringert. 6. Schließlich ermöglicht die neuentwickelte Chromdioxid-Magnetschicht eine bessere Aufzeichnung kleinster Wellenlängen.

Vieles, was zu der Verbesserung der Hochtonwiedergabe beiträgt, hat jedoch andere Nachteile. Durch die nur ca. 5 μm dicke Magnetschicht (Spulentonbänder 10 bis 14 μ) und die kleinen Spaltbreiten der Kombiköpfe kann bei der Aufnahme nur eine kleine Magnetisierung auf dem Tonband erzeugt werden. Da das Rauschen der Tonbänder aber gleich bleibt (eine gleiche Entzerrung vorausgesetzt), wird der nutzbare Dynamikbereich stark eingeschränkt. Um dieses Rauschproblem zu lösen, sind zur Zeit zwei Verfahren weltweit in Anwendung: das von Ray M. Dolby entwickelte Dolby-B-Kompanderverfahren und der Dynamic Noise Limiter (DNL) von Philips. Beide Verfahren sind nicht direkt vergleichbar, da sie sich im Anwendungsbereich unterscheiden; es wäre sogar denkbar, beide Verfahren gleichzeitig anzuwenden. Das Dolby-B-Verfahren muß bei der Aufnahme und bei der Wiedergabe angewendet werden, verändert aber die Musik im Idealfalle nicht. Der Dynamic Noise Limiter wird nur bei Wiedergabe angewendet, hohe Töne die im Lautstärkebereich des Rauschens liegen, werden mit dem Rauschen beschnitten, es muß sich also ein geringer Informationsverlust zwangsweise ergeben. Beide Verfahren wirken nur dann, wenn das Rauschen nicht von der Musik überdeckt wird. Bei manchen Passagen ist das Rauschen also in vollem Umfang vorhanden, man wird es aber durch den Verdeckungseffekt des Nutzsignals kaum wahrnehmen. Vielleicht sollte man einen anschaulichen Vergleich wählen: Verschiedene Materialien (Tonmaterial) von unterschiedlicher Anfälligkeit (Verdeckungseffekt) gegen Feuchtigkeit (Rauschen) sollen im Regen gelagert werden (Tonbandaufnahme), das aufgeweichte Material (Störgeräusch) ist qualitätsmindernd. Dolby packt das Material vor dem Lagern ein, dabei wird automatisch berücksichtigt, in welchem Maße das Material gegen Feuchtigkeit anfällig ist, und entsprechend wird die Dicke des Verpackungsmaterials gewählt. Nach der Lagerung wird wiederum die Anfälligkeit des Materials gegen Feuchtigkeit bestimmt und eine entsprechend dicke Schicht vom Material außen abgetragen. Wird in beiden Fällen (ideal!) die gleiche Anfälligkeit bestimmt, so wird nur die Verpackung entfernt, nicht mehr und nicht weniger, das Material wird dann in seiner Gesamtheit noch vorhanden und kaum aufgeweicht sein.

Philips dagegen erhält unverpacktes, schon gelagertes Material. Es wird auch hier die Anfälligkeit gegen Feuchtigkeit festgestellt und die aufgeweichte Oberfläche vorsichtig abgetragen. Es kann nur die am stärksten aufgeweichte Schicht abgetragen werden, damit nicht zu viel Substanz verlorengeht. Das Philips-DNL-Verfahren hat also den Vorteil einfacher, und somit billiger, zu sein als der Dolby-B-Prozeß, das Material verlangt keine Vorbehandlung, es muß jedoch eine gewisse Veränderung des Materials hingenommen werden. Soll das Material nach der Lagerung ohne Spezialbehandlung direkt verwendet werden (also kein Dolby oder DNL vorhanden), so kann die Verwendung des noch verpackten oder des aufgeweichten Materials

vorteilhafter sein, das ist vom Material und vom Verwendungszweck abhängig und läßt sich nicht generell entscheiden. Dabei muß angemerkt werden, daß Dolby für die Verpakkung einen dem Material recht ähnlichen Stoff verwendet.

Der Dolby-Expander bei der Wiedergabe muß also genau spiegelbildlich zu dem Dolby-Kompressor bei der Aufnahme arbeiten, sonst ergeben sich Verzerrungen. Um das genau entgegengesetzte Arbeiten zu gewährleisten, ist der Dolby-B-Schaltkreis in allen wichtigen Details genau festgelegt und zudem mußte eine Bezugsgröße geschaffen werden. Um noch einmal zu dem Beispiel aus der Verpackungsindustrie zurückzukehren: Es muß ein Verfahren zur Bestimmung der Anfälligkeit gegen Feuchtigkeit festgelegt sein, ferner eine Bezugsgröße, nach der sich die Dicke der Verpackung richtet. Zusätzlich muß vorausgesetzt werden, daß das Material während der Lagerung nicht anderweitig beschädigt wird, z. B. Veränderung der Ausmaße durch Stauchung (Pegelfehler, z. B. Frequenzgangfehler), ein spiegelbildliches Arbeiten ist dann auch nicht mehr gegeben. Die Dolby-Bezugsmagnetisierung ist für Kompakt-Kassetten auf 20 mMaxwell/mm festgelegt. Während die Wiedergabeseite einfach auf diesen Bezugspunkt einzustellen ist, ergeben sich Probleme auf der Aufnahmeseite. Je nach der verwendeten Bandsorte ist ein unterschiedlicher Strom durch den Aufnahmekopf für diese Magnetisierung notwendig. Da auch der Frequenzgang stark von der Bandsorte abhängig ist, sollte für Dolby-Betrieb nur die Bandsorte verwendet werden, auf die der Hersteller das Gerät eingemessen hat. Dabei sollte gefordert werden, daß der Hersteller das Gerät so einmißt, daß eine hier überall erhältliche Bandsorte verwendet werden kann. Die empfohlenen Bandsorten sollten angegeben sein.

Die Philips DNL-Schaltung dagegen arbeitet unabhängig von Bandsorte, Pegel- und Frequenzgangfehlern immer gleich, es ist nur eine einmalige Einstellung auf den zu erwartenden Rauschpegel notwendig.

Anforderungen

Wiedergabefrequenzgang: Bei den Wiedergabefrequenzgängen sollen die Pegel der einzelnen Meßtöne zu den hohen Frequenzen ganz leicht ansteigen. Bei 4,75 cm/s ist in besonderem Maße eine Frequenzgangverschlechterung nach mehrmaligem Abspielen des Tonbandes zu verzeichnen. Weiterhin nutzen sich die Tonköpfe teilweise merkbar ab, durch die Veränderung des Tonkopfspaltes tritt eine Verschlechterung der Hochtonwiedergabe ein. Ferrittonköpfe zeigen in dieser Hinsicht Vorteile. Diesen beiden Effekten kann durch einen leichten Frequenzganganstieg vorgebeugt werden, das ist besonders bei Dolby-Geräten wichtig. Auch muß eine richtige Azimutjustage gefordert werden. Die Spaltschrägstellung ist dann minimal, wenn der monaurale Frequenzgang weit in den Hochtonbereich ausgedehnt ist. Wird nicht mindestens ein Frequenzbereich bis 6 kHz erreicht, so liegen grobe Tonkopfdejustagen vor. Viele Firmen wenden gänzlich unzulängliche Verfahren zur Tonkopfjustage an. Wie sich herausstellte, veränderte sich während des Tests bei einigen Geräten die Azimuteinstellung. Viele Tonkopfträger sind instabil, auch ohne die in Test Teil I erläuterten Fehlbedienungen kann sich die Position des Tonkopfes verändern. Es ist also wichtig, daß die Azimuteinstellung vom Fachmann einfach und ohne Zeitaufwand korrigiert werden kann. Viele Geräte müssen total demontiert werden, damit diese Einstellung vorgenommen werden kann, oft ist dann auch die Einstellung selbst besonders zeitraubend, weil die Tonkopfwippe ungünstig konstruiert ist oder der Bandlauf so instabil ist, daß sich die Position des Bandes laufend ändert.

Zu tiefen Frequenzen hin sollen die Pegel kontinuierlich ansteigen. Der Pegelanstieg ergibt sich aus Einstreuungen des vollspurig bespielten Meßbandes auf die sehr schmale Spur, diese Einstreuung tritt nur im Baßbereich auf. Zudem sollte eine Wiedergabeentzerrung von 3180 µs, statt 1590 µs im Baß toleriert werden. Die genormte Entzerrung von 1590 µs kann leicht zu Übersteuerungen in tiefen Tonlagen führen, die bei Spulengeräten übliche Entzerrung von 3180 µs führt daher oft bei fertig bespielten Musikassetten zu besseren Ergebnissen. Ein gleichmäßiges Ansteigen der Pegel im Baßbereich ist daher nicht als Fehler zu werten.

Für Chromdioxid-Kassetten ist eine neue Wiedergabeentzerrung (70 µs) im Hochtonbereich festgelegt worden, sie verspricht ein geringeres Rauschen. Bei fast gleicher Höhendynamik ergibt sich allerdings eine geringere Aussteuerbarkeit im Hochtonbereich gegenüber der herkömmlichen Entzerrung (120 µs) in Verbindung mit CrO_2-Kassetten, d. h. bei hochtonreicher Musik darf nur schwach ausgesteuert werden, sonst wird das Klangbild gepreßt und verliert an Brillanz. Gegenüber Eisenoxidband ergibt sich jedoch auch mit der neuen Entzerrung ein deutlich durchsichtigeres Klangbild. Ist ein Dolby-Cassetten-Recorder nicht mit dieser neuen CrO_2-Entzerrung ausgestattet, können die hochwertigen CrO_2-Dolby-Musikassetten nur mit Frequenzgangfehlern abgespielt werden. CrO_2-Eigenaufnahmen von Geräten alter Norm können jedoch auch weiterhin abgespielt werden, das Wiedergabegerät ist dann auf Fe_2O_3 zu schalten, bzw. es muß die spezielle rückwärtige Aussparung der CrO_2-Kassetten überklebt werden (bei Geräten mit automatischer Umschaltung). Auf Geräten mit neuer CrO_2-Entzerrung sollten in keinem Falle CrO_2-Kassetten verwendet werden, die noch keine Aussparung haben, das kann später zu Schwierigkeiten führen.

Bei Geräten ohne neue CrO_2-Entzerrung werden lediglich bei der Aufnahme die Vormagnetisierung, der Aufsprechpegel und die Aufnahmehöhenanhebung umgeschaltet.

Gesamtfrequenzgänge: Die Gesamtfrequenzgänge sollen aus demselben Grund wie auch die Wiedergabefrequenzgänge zu den Höhen hin ganz leicht ansteigen. Frequenzgangfehler oberhalb 500 Hz werden bei Dolby-Betrieb vergrößert, es müssen bei Dolby-Kassetten-Recordern daher in besonderem Maße auch nach längerer Betriebszeit möglichst gradlinige Frequenzgänge gefordert werden. Eine Welligkeit im Baßbereich (Tonkopfspiegelresonanzen) sollte durch eine günstige Dimensionierung des Tonkopfes vermieden werden. Der Frequenzgang kann bei verschiedenen Pegeln bestimmt werden, bei hohen Pegeln ergibt sich besonders bei Eisenoxidband ein starker Höhenabfall, bei kleinen Pegeln werden die hohen Töne stärker wiedergegeben. Hier wurden die Diagramme bei 26 dB unter dem DIN-Bezugspegel ermittelt. In diesem Pegelbereich

ergeben sich bei Dolby-Betrieb die größten Abweichungen im Frequenzgang gegenüber dem Normalbetrieb. Bei höheren und niedrigeren Pegeln sind die Unterschiede minimal. Der Frequenzgang sollte nicht zu weit nach oben ausgedehnt werden, es bilden sich sonst leicht Mischtöne mit der Vormagnetisierung: es werden z. B. 13 kHz aufgesprochen, bei Wiedergabe hört man einen leisen 13-kHz-Ton und einen lauten 5-kHz-Ton. Dieser Effekt kann das Klangbild stark stören, durch geeignete konstruktive Maßnahmen kann diese Differenztonbildung aber weitgehend vermieden werden. Bei Dolby-Geräten wird der Frequenzgang zumeist bei 16 kHz beschnitten, insbesondere um störende Einflüsse des UKW-Pilottons zu beseitigen. Bei manchen Geräten ist die Eingangsimpedanz des DIN-Anschlusses zu hoch gewählt. Optimal für Frequenzgang und Eingangsrauschen sind Werte von 10 bis 20 kΩ. Bei 50 kΩ sollten keine DIN-Kabel mit mehr als 1,5 m Länge verwendet werden. Unerwünscht ist auch, daß der Frequenzgang bei Aufnahmekontrolle (Vorband, da Kombikopf) nicht linear ist; durch Baß- und Höhenanhebung ergibt sich ein unnatürliches Klangbild. Der Hersteller sollte zumindest hierauf hinweisen, wenn aus Kostengründen keine bessere Lösung angestrebt wird.

Dolby-Kompander: Einige Hersteller verändern die vorgeschriebene Dolby-Schaltung in unzulässigem Maße bzw. passen sich nicht den neuesten Erkenntnissen an. Teilweise fehlt eine Verzerrungskompensation, auch sind die Übertragungsdaten durch unzureichende Spannungsstabilisierung und Temperaturkompensation nicht langzeitkonstant; nicht zuletzt kann der Dolby-Schaltkreis fehlerhaft einjustiert sein. Es ist hier höchste Präzision zu fordern. Glücklicherweise werden alle mit Dolby-B ausgerüsteten Geräte von den Dolby-Laboratorien überprüft, Fehler werden zuverlässig erkannt und schnellstmöglich in der Fertigung korrigiert. Die Kinderkrankheiten der ersten Geräte sind so weitgehend behoben worden.

Klirrgrad: Eisen- und Chromdioxidkassetten sind laut Datenblätter ungefähr gleich hoch aussteuerbar, und zwar bis ca. 25 mMaxwell/mm +3 dB bei 333 Hz und 5% kubischem Klirrfaktor. Diese Werte werden insbesondere bei Chromdioxidtonbändern in der Praxis nicht erreicht. Chromdioxidbänder erfordern besonders hohe magnetische Feldstärken am Tonkopfspalt, so kann eine Sättigung des Tonkopfkerns oder sogar des Aufsprechverstärkers früher als die Sättigung des Tonbandes eintreten. Mit speziellen Aufnahmeköpfen könnte der Klirrgrad gesenkt werden, getrennte Aufnahme- und Wiedergabeköpfe werden aber bei Kompakt-Kassetten nur äußerst schwierig zu realisieren sein. In dieser Hinsicht muß man Tonbändern mit großer Empfindlichkeit, d. h. kleinem Aufsprechstrombedarf, den Vorzug geben. Bei kleinen Wellenlängen nimmt die Aussteuerbarkeit eines Tonbandes stark ab. Der maximal überhaupt aufsprechbare Pegel bei 10 kHz liegt bei Eisenoxidtonbändern 15 bis 22 dB unter dem Pegel für 3% Klirrfaktor bei 333 Hz, bei Chromdioxidband 10 bis 3 dB darunter. Für eine ausreichend gute, brillante Höhenwiedergabe ist eine maximale Differenz von 13 dB zu fordern, was mit Eisenoxidtonbändern wohl kaum erreicht werden kann. Mit Chromdioxidbändern sind dagegen die Voraussetzungen dafür gegeben, ein lautes Becken oder elektronische Klänge überhaupt reproduzieren zu können.

Aussteuerungsanzeige: Um den bei Kassetten-Recordern gegebenen knappen Dynamikbereich ökonomisch auszunutzen, müssen besondere Anforderungen an die Aussteuerungsinstrumente gestellt werden. Die meisten Kassetten-Recorder sind mit Volume-Unit-Metern (VU-Metern) ausgestattet. Sie sollen, wie der Name sagt, die Lautstärke anzeigen. VU-Meter arbeiten recht träge und frequenzlinear, sie sollten den Effektivwert anzeigen. Auf Grund ihrer Trägheit und der verminderten Höhenaussteuerbarkeit der Tonbänder müssen sie einen Vorlauf von 6 dB (oder auch 8 dB) haben, d. h., sie zeigen bei einem Dauerton 6 dB zu viel an, bei üblicher Modulation werden dann die Dynamikspitzen noch unverzerrt aufgenommen. Durch die verminderte Übersteuerungsreserve und Höhenaussteuerbarkeit bei Kassetten-Recordern müßte der Vorlauf jedoch oft noch größer sein, bei hochtonarmer und getragener Musik dagegen könnte der Vorlauf auch kleiner sein. Eine exakte Kontrolle der zu erwartenden Verzerrungen ist dagegen mit einer Spitzenwert-Anzeige (Peak-Level-Meter) möglich. Diese Anzeige reagiert auch auf kurze und unsymmetrische Impulse mit einem fast unvermindert hohen Ausschlag. Weiterhin sollte auch die Aussteuerbarkeit über den gesamten Frequenzbereich berücksichtigt werden, was durch eine Baß- und Höhenanhebung möglich ist. Mit einer derartigen Anzeige kann die Verzerrungsgrenze optimal genutzt werden, jedoch ergibt sich nun eine andere Schwierigkeit, die Anzeige ist kaum noch dem Lautstärkeeindruck proportional. Es können sich also von Aufnahme zu Aufnahme Lautstärkesprünge ergeben, speziell bei dem Wechsel von Musik zu Sprache. Eine Kontrolle der Kanalbalance durch die Instrumente ist auch schwierig. Zudem ist eine wirkliche Spitzenwertanzeige sehr aufwendig und teuer. Für einfache Kassetten-Recorder sei daher ein Kompromiß empfohlen. Für aufwendige Kassetten-Recorder bietet sich eine Kombination von VU-Meter und quasidigitaler Spitzenwertanzeige an. Diese Spitzenwertanzeige kann ohne Nachteil für beide Knäle gemeinsam sein. Sie wird von einem oder, viel besser, zwei weithin sichtbaren Lämpchen gebildet, die bei Überschreiten eines bestimmten Verzerrungswertes aufleuchten.

Auch bei dieser Anzeige muß eine Baß- und Höhenanhebung vorhanden sein, sonst ist der Nutzen nur sehr gering. Im Hinblick auf UKW-Dolby-B-Rundfunk und Überspielen von dolbysierten Kassetten sollte die Aussteuerungsanzeige mit einer Dolby-Markierung ausgestattet sein. Bei Aussteuerung mit 400 Hz bis zu diesem Wert sollte sich der Dolby-Bezugspegel auf dem Band exakt ergeben. Man kann dann ohne Benutzung eines Dolby-Kompressors für die Aufnahme das bereits dolbysierte Material normgerecht aufnehmen, erst bei der Wiedergabe wird das Tonmaterial zurück entzerrt, man spart dabei einen qualitätsmindernden Dolby-Expansions-Kompressions-Zyklus. Man schaltet alle Dolby-Prozessoren aus und steuert bei dem gesendeten Bezugspegel oder bei Wiedergabe eines Dolby-B-Pegelbandes bis zu



Wenn Sie glauben, die 4-Kanal-Stereophonie sei noch ein Traum der Zukunft, so besehen Sie sich bitte das Programm von JVC NIVICO, die diesen Traum schon heute verwirklicht haben. So zum Beispiel der 4-Kanal-Stereo-Steuerempfänger Modell 4VR 5414, mit 120 W Ausgangsleistung. Ein Spitzengerät mit ungeahnter Vielseitigkeit und vielen Raffinessen. Bei 2 Kanalbetrieb und 8-Ω-Lautsprechern beträgt die Leistung der eisenlosen Ausgangsstufe (BTL) 65 W pro Kanal. Der NF-Teil dieses Steuergerätes ist durchgehend als 4-Kanalverstärker ausgelegt, d. h. sowohl der Vorverstärker als auch der Endverstärker sind mit 4 gesonderten Kanälen ausgestattet. Der einzigartige Raumklang-Composer (S.F.C.S.) von NIVICO verwandelt ein in Stereo empfangenes Programm in eine zauberhafte 4-Kanal-Darbietung. Ein weiterer Vorzug des Modells 4 VR 5414 ist der selektive Klangverstärker (S.E.A.), mit dem das Tonfrequenzspektrum, in mehreren Abschnitten unterteilt, nach Wunsch verstärkt oder abgedämpft werden kann. Ferner sei zu erwähnen die Anschlußmöglichkeit eines CD-4 Systems von NIVICO, des einzigen in der Welt vorhandenen Systems mit 4 diskreten Kanälen zum Abspielen von von 4-Kanal Schallplatten.

Unkompliziert lassen sich auch die anderen JVC NIVICO-Bausteine an das Modell 4VR-5414 anschließen. So zum Beispiel:
Das Modell 1205 U, ein 8-Spur, 4-Kanal-Stereo-Cassetten-Tape-Deck.
Das Modell 5331, ein 4-Weg-Lautsprechersystem mit 4 Lautsprechern, darunter einem großen randlosen Tieftöner, einem 15-cm-Mitteltöner, einem 7,5-cm-Hochtöner und einem 5-cm-Superhochtöner. Die Sinusleistung dieser Gruppe beträgt 40 Watt. Die Musikleistung: 80 Watt.
Das Modell SRP-473 E, ein 4-Kanal-Plattenspieler mit 2 Geschwindigkeiten und einem 4-Kanal-Tonkopf.
Das Modell 5844, ein 4-Kanal/2-Kanal kompatibler Kopfhörer.
Das Modell 4 DD-10, ein 4-Kanal-Schallplattendemodulator nach dem CD-4-System.
Nachdem wir Sie hier in Kurzform über das bereits verfügbare 4-Kanal-Stereo-Bausteine-Programm von JVC NIVICO informiert haben, werden Sie möglicherweise das Bedürfnis empfinden, noch mehr darüber zu erfahren. Das können Sie, indem Sie den Hersteller bzw. seine Vertriebsfirma kurz anschreiben.


Symbol of JVC 4-Channel Stereo Systems and Components





VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED
1, 4-chome, Nihonbashi-Honcho, Chuo-ku, Tokyo, Japan/NIPPON VICTOR (EUROPA) GMBH, 2 Hamburg 76, Schellingstrasse 12, W. Germany. Distributor: U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Strasse 96, W.-Germany

NEU!

SCHALLPLATTEN-JAHRBUCH 1

Es enthält eine kritische Auslese des auf Schallplatte bis jetzt interpretierten Klassikrepertoires. Zusammengestellt von dem bekannten Musikkritiker Ulrich Schreiber, Mitarbeiter unserer Zeitschrift HiFi-Stereophonie.
Bitte benützen Sie nebenstehende Karte für Ihre Bestellung!

ES IST WIEDER DA

das neue Testjahrbuch '73. Es enthält 70 Tests von HiFi-Bausteinen und wird Ihnen eine wertvolle Hilfe sein beim Zusammenstellen bzw. beim Kaufen Ihrer HiFi-Anlage.
Sichern Sie sich rechtzeitig Ihre benötigten Exemplare mit nebenstehender Bestellkarte!

AKTUELL AKTUELL AKTUELL AKTUELL

2. Auflage 73

ULRICH SCHREIBER

SCHALLPLATTEN JAHRBUCH

KLASSIKAUSLESE **1**

ausführlicher Prospekt steht gerne zur Verfügung!

______ Exemplar(e)   DM 13,50 + Porto

Name

Anschrift

Datum/Unterschrift

Hi 9/73

HiFi Stereophonie Testjahrbuch '73

Musik – Musikwiedergabe

Plattenspieler
Tonabnehmer
Verstärker

Empfangsteile
Empfänger-Verstärker

Tonbandgeräte
Lautsprecher
Entzerrer

Quadrophoniegeräte.

______ Exemplar(e)   DM 13,50 + Porto

Name

Anschrift

Datum/Unterschrift

Hi 9/73

HIGH FIDELITY JAHRBUCH 6

______ Exemplar(e)   DM 13.50 + Porto

Name

Anschrift

Datum/Unterschrift

Hi 9/73

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi-STEREOPHONIE

Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

30 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1

Postfach 1709

Karl-Friedrich-Straße 14–18

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi-STEREOPHONIE

Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

30 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1

Postfach 1709

Karl-Friedrich-Straße 14–18

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi-STEREOPHONIE

Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

30 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1

Postfach 1709

Karl-Friedrich-Straße 14–18

Wir testen

HiFi-Bausteine
in modernem, verlags-
eigenem Labor



Wir besprechen

kritisch
neue Schallplatten



Wir berichten

aus dem Musikleben



also:

wir informieren Sie
umfassend:



der Dolby-Markierung einmalig aus, der Aussteuerungsregler darf dann bei der Aufnahme nicht mehr verändert werden.

Dynamik: Durch die kleine Aussteuerbarkeit der Kassettenbänder sind die erreichbaren Dynamikwerte recht klein, die erzielbaren Störspannungsabstände liegen an der HiFi-Grenze. Durch die Einführung der neuen Entzerrung für CrO_2-Kassetten können jedoch noch ca. 3 dB gewonnen werden. Zur Erzielung einer rauschfreien Wiedergabe müssen daher Rauschverminderungssysteme eingebaut sein. Mit dem Dolby-B-Kompanderverfahren kann man bis zu 10 dB an Ruhegeräuschspannungsabstand gewinnen, mit dem Dynamic-Noise-Limiter ca. 3 dB. Gehörmäßig ist der Gewinn besonders beim DNL jedoch noch höher, da insbesondere Rauschen oberhalb 10 kHz, das kaum vom Nutzsignal überdeckt wird, vermindert wird. Ist der Fremdspannungsabstand deutlich kleiner als der Geräuschspannungsabstand, so werden Brummen oder andere tieffrequente Störgeräusche deutlich hörbar. Man sollte also in keinem Falle den Fremdspannungsabstand unterbewerten. Die Größe der Brummspannung ist auch von der Güte des magnetischen Abschirmbleches in der Kassette abhängig. Manche Kassettenhersteller können hier noch einiges verbessern. Ganz wichtig ist auch, daß das Gerät nicht schukogeerdet ist (das gilt für alle HiFi-Komponenten!). Hierdurch ergeben sich oft doppelte Erdungen und Brummschleifen. Der auftretende Brumm kann so stark sein, daß man ein schuko-geerdetes Gerät gar nicht betreiben kann. Da der Motorstromkreis nicht immer galvanisch vom Netz getrennt ist, kann sich mit aufgetrennter Schuko-Erdung aber ein Sicherheitsproblem ergeben.

Auch im Bereich hoher Frequenzen wird ein hoher Dynamikbereich gefordert. Als Mindestwert kann 35 dB Abstand zwischen dem maximalen 10-kHz-Pegel und der Geräuschspannung gelten. Bei guten Spulentonbandgeräten werden bei 4-Spur, 9,5 cm/s 43 dB Höhendynamik erreicht, bei 19 cm/s 51 dB, bei 2-Spur 19 cm/s Dolby sogar 57 dB bis 63 dB.

Übersprechdämpfung: Ausreichend gute Werte werden fast immer erreicht. Tonabnehmersysteme werden oft übertroffen, Spulen-Tonbandgeräte jedoch kaum. Schwierigkeiten ergeben sich bei Geräten mit Reverse-Betrieb, da die 4 Systeme dann auf engstem Raum untergebracht sind. Auch die Übersprechdämpfung von der Gegenspur scheint kein großes Problem darzustellen.

Löschdämpfung: Die von Batteriegeräten her bekannten Probleme beim Löschen von Chromdioxidtonbändern treten bei Netz-Recordern kaum auf. Wichtiger ist die Beeinflussung der rechten Gegenspur beim Löschen, die bei manchen Fabrikaten noch nicht ganz behoben ist.

Sonstiges: Zu fordern ist noch, daß möglichst knackfreie, saubere Aufnahmeanfänge und -enden erzielt werden können. Da bei Kassetten ein Kleben weitgehend entfällt und das Band kaum von Hand zurückbewegt werden kann, sollte dieser Punkt nicht unbeachtet bleiben. Die Erwärmung der Kassette im Gerät soll minimal sein, bei zu großer Hitzeeinwirkung verformen sich die Kassetten, und speziell bei CrO_2-Band kann sich der Kopiereffekt erhöhen, d. h. das Durchsprechen von Wickellage zu Wickellage, was ein Vor- oder Nachecho ergibt.

Meßergebnisse, elektrischer Teil

Auch hier werden die Ergebnisse in Tabellenform zusammengestellt. Genaue Erklärungen sind der Tabelle vorangestellt. Kurzbewertungen werden in der Form von Noten durchgeführt: „1" = sehr gut, „6" = ungenügend. Die oberste Zeile gilt für den linken Kanal, die untere für den rechten.

Wiedergabefrequenzgänge: Die Messung erfolgt mit DIN-Bezugsband. Werden die Endfrequenzen des Bezugsbandes nicht ausreichend gut wiedergegeben, so wird das im Kommentar angegeben. Der Anstieg im Baßbereich ist bedingt durch die Meßmethode und soll bei 31,5 Hz ca. 1,6 dB betragen. Die Toleranzen der Kassetten-Meßbänder sind größer als bei Spulen-Meßbändern 9,5 cm/s und 19 cm/s. Die Fehler können bis ca. 2 dB betragen. Die Auswertung der Frequenzgänge erfolgte nach DIN 45 500 IV vom Oktober 1967, die Toleranzfeldbreite beträgt dabei 3 dB bis 5 dB (an der Toleranzfeldgrenze). Die meisten Herstellerangaben beziehen sich auf den Neuentwurf von DIN 45 500 IV vom Oktober 1971. Dort ist ein beträchtlich erweitertes Toleranzfeld angegeben, es sind 2 dB bis 3,5 dB größere Abweichungen erlaubt. Bei Gesamtfrequenzgängen kann diese Aufweichung der HiFi-Norm eventuell eingesehen werden, da die HiFi-Norm zumindest im Baßbereich recht streng und die Hochtonwiedergabe stark von der Bandsorte abhängig ist, bei den Wiedergabefrequenzgängen ist sie abzulehnen, da die Austauschbarkeit von Bändern erschwert wird.

Gesamtfrequenzgänge: Die Messung erfolgte mit DIN-Bezugsbandchargen bei einem Pegel von 26 dB unter 25 mMaxwell/mm (Bezugspegel). Wird bei der Frequenzgangangabe ein Wert in Klammern angeführt, so verläßt der Frequenzgang das Toleranzfeld erstmals bei dem nicht geklammerten Wert, und bei dem geklammerten Wert letztmals. Es sei angemerkt, daß das Toleranzfeld auf unterschiedliche Weise an die Kurve angelegt werden kann, es wurde versucht die günstigste Lage zu wählen. Die Toleranzfeldbreite (s. Wiedergabefrequenzgänge), die der Auswertung zugrunde liegt, entspricht der bei Tonbandgeräte-Tests (3 dB bis 5 dB Breite). Dies ermöglicht einen direkten Vergleich, wenn auch bei den Kassetten-Recordern etwas großzügiger verfahren wurde.

Differenztonbildung im Hochtonbereich: Es wurde ermittelt, bei welcher Frequenz sich Differenztöne bilden und wie laut sie sind. Der Aufnahmepegel entsprach 25 mMaxwell/mm −20 dB bei 333 Hz, Eisenoxidband, Dolby-Rauschverminderung eingeschaltet. Als gut wurde eine möglichst schwache, erst bei höchsten Frequenzen einsetzende Differenztonbildung gewertet.

Dolby-Prozessor: Es wurde die Austauschbarkeit von dolbysierten Bändern beurteilt. Hierbei wurde auf einem Gerät mit korrigiertem, exaktem Aufnahmefrequenzgang und Azimuteinstellung über zwei verschiedene externe Dolby-B-Geräte Meßtöne mit 4 kHz und 10 kHz aufgesprochen. Einmal wurde



Wo andere aufhören, fangen wir an!



Das Beispiel HS-500

2-Weg Baßreflex-Box: 1 Tiefton-Konuslautsprecher mit freischwingender Randaufhängung, 1 Trichter-Hochtonstrahler handgedreht aus solidem Aluminiumrohr. Belastbarkeit 60 W Musik, 20 W Sinus. Frequenzumfang 25—20.000 Hz. Übrigens: der HITACHI HS-500 gewann den 1. Lautsprecher-Preis im „Grand Prix 72" der beiden führenden Audio-Magazine Japans. Und der Tieftöner 2 weitere Preise!

Fordern Sie detaillierte Informationen an, und wir nennen Ihnen den Lo-D HIFI-Spezialisten in Ihrer Nähe.



Hitachi Sales Europa GmbH · 2 Hamburg 54 · Kl. Bahnstr. 8

eine statische Messung mit Dauertönen bei Pegeln entsprechend 25 mM/mm −26 dB durchgeführt. Zum zweiten wurden 10 dB Pegelsprünge bei 4 kHz und 10 kHz aufgezeichnet. Bei Wiedergabe mußte sowohl die Höhe dieser Pegelsprünge erhalten bleiben (statischer Frequenzgang im gesamten Pegelbereich) als auch keine Überschwinger auftreten (dynamische Messung). Wird ein Pegelsprung auf eine Dolby-Kompressor-Expander-Kette gegeben, so wird nur dann die genaue Form des Pegelsprungs erhalten bleiben, wenn das dynamische Verhalten der Dolby-Regelkreise genau gleich ist. Trifft das nicht zu, so werden sich kurz nach der Pegeländerung falsche Pegel ergeben. Als Beispiel sei hier das Original (10 kHz, vor der Aufnahme, Bild 1) vorgestellt und die Wiedergabe (Bild 2), rechter Kanal, bei einem Kassetten-Recorder. Die Pegelfehler (15 dB bzw. 5 dB statt 10 dB) wurden mit „5" bewertet, das dynamische Verhalten konnte gerade noch die Note „4" erhalten. Das ungünstige Ergebnis ist die Folge eines schlechten Wiedergabefrequenzganges, aber auch einer nachlässigen Dolby-Einstellung.
Bei den verwendeten Dolby-Kompressoren zur Herstellung des Testbandes handelte es sich zwar nicht um professionelle Dolby-B-Ausführungen, sondern um zwei gute Geräte verschiedener Hersteller, das Gesamtergebnis kann aber dennoch als weitgehend objektives Qualitätsurteil angesehen werden. In jedem Fall zeigt es die zur Zeit gegebene Problematik beim Austausch hochqualitativer Dolby-Bänder auf. Neuere Ausführungen des Dolby-B-Prozessors weisen eine Verzerrungskompensation auf. Das Vorhandensein dieser Schaltungsverbesserung wurde aus dem Schaltbild ermittelt.

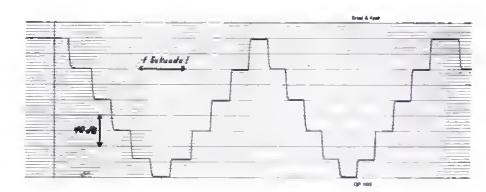
Klirrfaktor und Aussteuerungsanzeige: Die Messung erfolgte mit DIN-Bezugsbandchargen. Wenn der kubische Klirrfaktor von 3% erst bei einer hohen Bandmagnetisierung erreicht wird, werden auch bei Wiedergabe auf anderen Geräten hohe Störspannungsabstände erreicht. Die Aussteuerungsanzeige für $k_3 = 3\%$ sollte mindestens bei +6 dB liegen (Vorlauf), bei Fast-Spitzenwert-Anzeigen mit Baß- und Höhenanhebung bei +1 dB.

Dynamikwerte: Die Messung erfolgte mit DIN-Bezugsbandchargen, Aussteuerungsregler auf eine Empfindlichkeit von 1 mV pro kΩ Eingangswiderstand eingestellt (Einspeisung entsprechend DIN 45 511), Spitzenwertmessung laut DIN 45 505. Die Höhendynamik gibt den nutzbaren Pegelbereich bei hohen Frequenzen an. Sie ergibt sich als Differenz des maximal aufsprechbaren 10-kHz-Pegels und der Geräuschspannung.

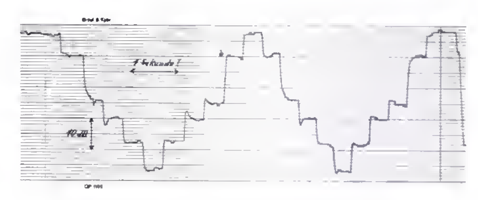
Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen und zusammenfassende Bewertung

Dolby-B-Rauschverminderungssystem

Da es sich bei der Dolby-Rauschverminderung um eine großteils festgelegte Schaltung handelt, sollen hier einige typische Eindrücke und Erfahrungen vorausgeschickt werden.
Bei Anwendung des Dolby-B-Rauschverminderungssystems zeigte sich in allen Fällen eine Frequenzgangverschlechterung; zumeist trat eine Absenkung der Präsenzfrequenzen von 1 bis 3 kHz ein, jedoch auch eine Überbewertung der Frequenzen oberhalb 5 kHz. Diese Frequenzgangänderungen können recht störend sein und sind mit den Klangreglern nicht immer zu korrigieren. Aus den teilweise großen Fehlern bei Dolby-Wiedergabe ist zu ersehen, daß die Dolby-Schaltung oft nicht genau genug justiert wird. Weiterhin kann die Azimuteinstellung des Tonkopfes fehlerhaft sein, ebenso der Wiedergabefrequenzgang, was sich bei Dolby-Betrieb stark auswirkt. Die Bauteile, die die dynamischen Daten bestimmen, sind oft mit zu großen Toleranzen behaftet. Es ergeben sich hierdurch in der Praxis weitere Frequenzgangfehler. Die Reduzierung des Rauschens wirkt sich gehörmäßig stärker aus, als die Meßergebnisse erwarten lassen. In die Messung geht das Rauschen oberhalb 8 kHz nur schwach ein, gehörmäßig wirkt sich dieses Rauschen jedoch stark aus, da es von der Modulation kaum überdeckt wird und fast



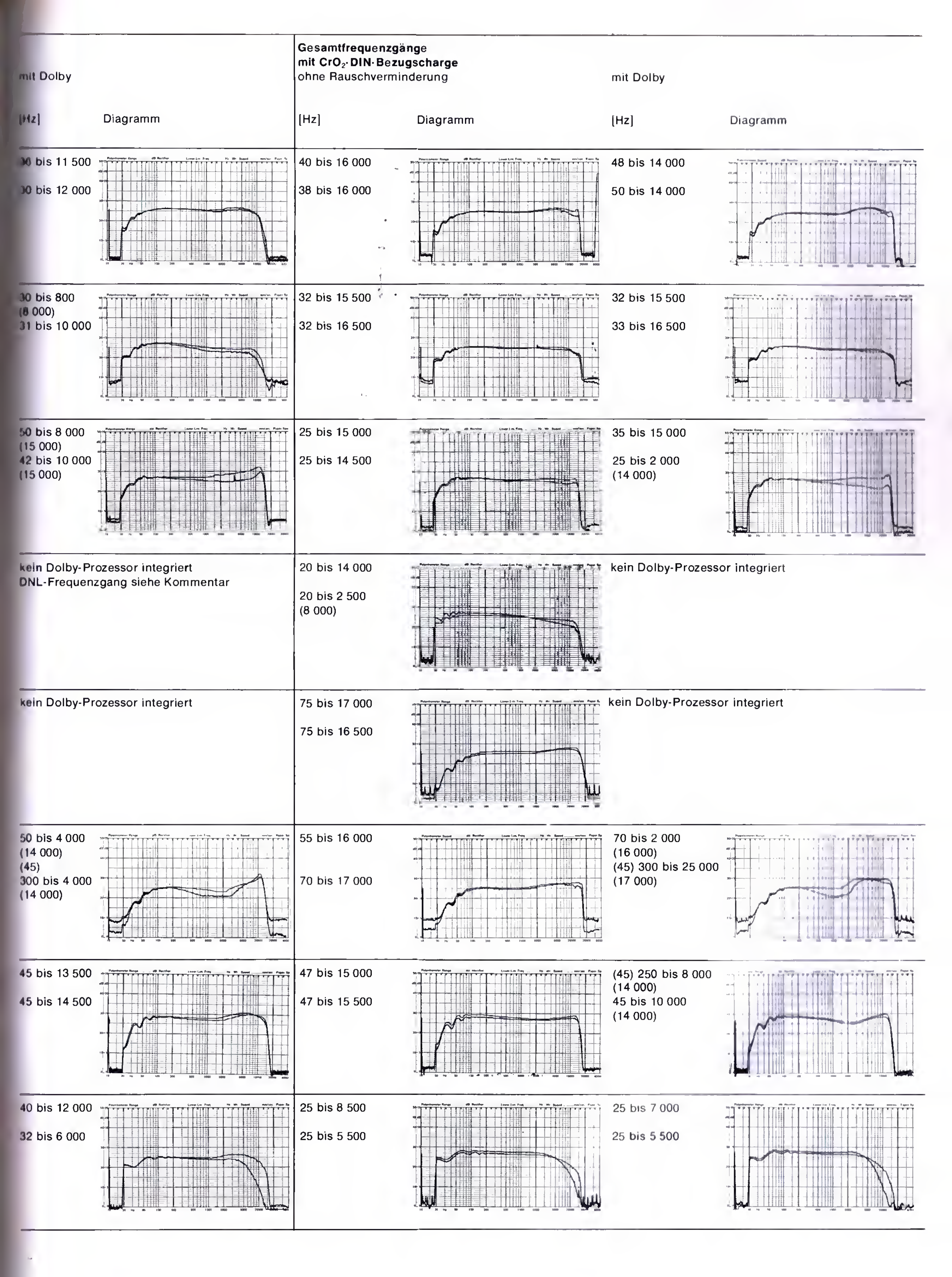
1 Original, 10 kHz, 10 dB Pegelsprünge



2 Wiedergabe, 10 kHz, 10 dB Pegelsprünge

immer herauszuhören ist. Bei Dolby-B-Betrieb wird dieses Rauschen aber gerade am stärksten vermindert. Als Auswahlkriterium bei Dolby-Kassetten-Recordern sollte jedoch in erster Linie immer der Ruhegeräuschspannungsabstand ohne Dolby dienen; eine Verbesserung bei Dolby-Betrieb ist vornehmlich system- und nicht gerätebedingt.
Bei lauten Musikpassagen wird das Rauschen kaum gedämpft, es ergibt sich also je nach Modulation ein Geräuschspannungsabstand, der zwischen dem Wert ohne und dem mit Dolby liegt. Das Rauschen wird bei lauten Passagen zwar überdeckt, d. h., es wird nicht mehr als Rauschen erkannt, der Klang kann jedoch etwas bedeckt, mulmig werden.
Vergleicht man ein Spulengerät und einen Dolby-Kassetten-Recorder mit gleichem Ruhegeräuschspannungsabstand, so wird sich folgendes ergeben: Das Spulengerät rauscht in einem höheren Frequenzbereich, dieses Rauschen fällt stärker auf, das Klangbild wird insgesamt aber als besser beurteilt werden. Viel zu wenig Beachtung wird oft dem Fremdspannungsabstand gezollt, bei Dolby-Geräten hinkt er deutlich hinterher. Da das Rauschen fehlt, tritt bei HiFi-Abhörlautstärke deutlich Brummen in Erscheinung.

Firma Typ	unverbindlicher Richtpreis inkl. MWSt. und Gema-Abgabe	Wiedergabefrequenzgänge Linker Kanal Fe_2O_3-Band	CrO_2-Band	Mono Fe_2O_3-Band	Gesamtfrequenzgänge mit Fe_2O_3-DIN-Bezugscharge ohne Rauschverminderung [Hz]	Diagramm
Akai GXC-46D	917,97 DM		keine neue Entzerrung	bis >2 kHz	38 bis 13 500 30 bis 14 000	
Sony TC-134 SD	898,– DM		keine neue Entzerrung	bis >10 kHz	30 bis 9 500 30 bis 12 000	
National-Panasonic RS-263 US	795,– DM		keine neue Entzerrung	bis >4 kHz	30 bis 14 000 26 bis 14 000	
Philips N 2510	698,– DM			bis >10 kHz	20 bis 14 500 25 bis 3 000 (13 500)	
Pioneer T-3500	720,– DM		keine neue Entzerrung	bis ≈8 kHz	55 bis 13 500 55 bis 15 000	
Pioneer CT-4141	1098,– DM		keine neue Entzerrung	bis >2 kHz	80 bis 9 500 (14 000) 60 bis 8 000 (14 000)	
Tandberg TCD 300	1213,20 DM			bis >2 kHz	40 bis 14 000 45 bis 14 500	
Sansui SC-700	1478,– DM			bis >2 kHz	37 bis 12 500 32 bis 8 000	



mit Dolby [Hz]	Diagramm	Gesamtfrequenzgänge mit CrO_2-DIN-Bezugscharge ohne Rauschverminderung [Hz]	Diagramm	mit Dolby [Hz]	Diagramm
30 bis 11 500 30 bis 12 000		40 bis 16 000 38 bis 16 000		48 bis 14 000 50 bis 14 000	
30 bis 800 (8 000) 31 bis 10 000		32 bis 15 500 32 bis 16 500		32 bis 15 500 33 bis 16 500	
50 bis 8 000 (15 000) 42 bis 10 000 (15 000)		25 bis 15 000 25 bis 14 500		35 bis 15 000 25 bis 2 000 (14 000)	
kein Dolby-Prozessor integriert DNL-Frequenzgang siehe Kommentar		20 bis 14 000 20 bis 2 500 (8 000)		kein Dolby-Prozessor integriert	
kein Dolby-Prozessor integriert		75 bis 17 000 75 bis 16 500		kein Dolby-Prozessor integriert	
50 bis 4 000 (14 000) (45) 300 bis 4 000 (14 000)		55 bis 16 000 70 bis 17 000		70 bis 2 000 (16 000) (45) 300 bis 25 000 (17 000)	
45 bis 13 500 45 bis 14 500		47 bis 15 000 47 bis 15 500		(45) 250 bis 8 000 (14 000) 45 bis 10 000 (14 000)	
40 bis 12 000 32 bis 6 000		25 bis 8 500 25 bis 5 500		25 bis 7 000 25 bis 5 500	

Planzeit.

PEZET präsentiert tun 22.
Der Universal-Schaltzeiter
mit der eingebauten Schaltgenauigkeit.



Höchste Zeit für Planzeit!

tun 22 ist ein Universal-Schaltzeiter. Dieser unterbricht einen von Ihnen gewählten Stromfluß und gibt diesen erst dann wieder frei, wenn Sie das wünschen. Damit haben Sie die Möglichkeit, daß viele Dinge in Heim und Garten, die Elektrizität als Energiequelle haben, zeitgesteuert werden: Im Kurzabstand von nur 15 Minuten bis zum Langzeitrhythmus von 24 Stunden programmieren Sie tun 22 auf Ein und Aus: Die eingegebenen Programme repetieren alle 24 Stunden. Über tun 22 schalten Radio und Fernseher Ein und Aus; werden Waschmaschinen und Spülmaschinen in Betrieb gesetzt, exakt zu den von Ihnen vorgewählten Zeiten (denken Sie dabei an die günstigen Nachtstrompreise!). Über tun 22 bekommen alle Pflanzen in Ihrem Aquarium, in Ihrem Terrarium, in Ihrem Blumenfenster und auch in Ihrem Wintergarten die so wichtige, fein abgestufte Beleuchtung. Auch die automatische Fütterung ist über Universal-Schaltzeiter tun 22 problemlos – einfach kinderleicht. Über tun 22 beheizen Sie Ihr Schwimmbad, schließen und öffnen Vorhänge und Jalousien. tun 22 schenkt Ihnen viele bequeme Annehmlichkeiten! Wie wichtig ist gerade für Urlauber ein »bewohnt scheinendes« zu Hause: Sie beleuchten im vorprogrammierten Zeitrhythmus Ihre Wohnräume, Ihren Gartenaufgang, Ihr Treppenhaus. Selbst auch Filmer, Tonband- und Videoamateure werden von Universal-Schaltzeiter tun 22 begeistert sein. Übrigens: Schaltgenauigkeit ± 30 Sekunden. Schaltvorgabe 40 Sekunden! Vollprofis, gibt es da noch Fragen? Und: tun 22 müssen Sie nicht installieren – die Schukosteckdose genügt.

Gern informieren wir Sie ausführlich über Universal-Schaltzeiter tun 22. Schreiben Sie an PEZET, 7452 Haigerloch, Postfach 66 – 6 Postkarte genügt

Firma Typ	Azimuteinstellung Zugänglichkeit	Azimuteinstellung Einstellbarkeit	Differenztonbildung in Hochtonbereich	Wiedergabefrequenz fremder dolbysierter Bänder: statisch bei 25 mM/mm –26 dB	statisch im gesammten Pegelbereich bei 4 kHz/10 kHz	dynamisch bei 4 kHz/10 kHz	gesamt	Dolby-Processor mit Verzerrungsverminderung	Der kubische Klirrfaktor von 3% bei 333 Hz wird erreicht bei einer Bandmagnetisierung von 25 m Maxwell/mm ± x dB: Fe_2O_3	CrO_2
Akai C-46D	5	4	5	3 3	4/2 1/2	4/3 2/2	2,7	ja	–1,4 –2,4	–4,3 –4,3
Sony -134 SD	1	2	3 bis 4	5 5	4/4 4/3	4/4 4/4	4,3	s. Kommentar!	+2,3 +2,7	–2,5 –2,9
National-Panasonic RS-263 US	5	2	3	2 1	3/2 2/2	2/2 1/1	1,7	ja	±0 +1,2	–4,8 –3,6
Philips N 2510	1	1	1	–	–	–	–	ja	±0 +0,6	–1,3 –1,2
Pioneer T-3500	3	3	3	–	–	–	–	ja	–0,6 –1,6	–3,3 –3,6
Pioneer T-4141	1	3	4	6 6	4/3 3/5	3/3 4/4	4,4	ja	–0,2 +0,4	–5,1 –4,0
Tandberg TCD 300	4	2	2	2 2	2/2 1/3	3/3 1/3	2,2	ja	+1,6 +1,8	–0,9 –1,5
Sansui SC-700	2	3	2	3 3	4/4 3/4	4/3 4/4	3,5	ja	+0,4 +1,1	–0,4 –0,3

Zusammenfassung: Mit dem Dolby-B-System kann das Rauschproblem bei Kassetten-Recordern weitgehend beseitigt werden. Wie einige Geräte zeigen, brauchen dabei andere Daten (z. B. Frequenzgang) kaum darunter zu leiden. Um die richtige Funktion zu gewährleisten, müssen jedoch besonders hohe Anforderungen an das Bandmaterial, die Kassette, den Kassetten-Recorder und die Dolby-Elektronik gestellt werden, diese eingeengten Toleranzen sind sonst nur bei halbprofessionellen Geräten üblich. Diese geforderte Genauigkeit muß sich auf den Preis und die Zuverlässigkeit der Geräte auswirken.

Kommentar und Betriebstest

Akai GXC-46 D



Kommentar: Die Azimuteinstellung des Tonkopfes war falsch, dies schlägt sich auch im Wiedergabefrequenzgang nieder. Die Gesamtfrequenzgänge sind jedoch auch bei Dolby-Betrieb gut. Bei Aufnahme bildeten sich starke Differenztöne schon bei 10 kHz. Es darf nur bis –5 VU oder –7 VU ausgesteuert werden, sonst wird der Klirrfaktor zu hoch. Die erzielbare Bandaussteuerung läßt zu wünschen übrig. Fremd- und Ruhegeräuschspannungsabstand sind daher recht klein, die HiFi-Norm wird kaum erfüllt. Durch die Schuko-Erdung kann sich der Fremdspannungsabstand weiter verschlechtern; ist der Tuner über die Antennenanlage geerdet oder besitzt ein anderer Anlagenteil einen

Firma Typ	Der kubische Klirrfaktor von 3% bei 333 Hz wird erreicht bei einer Aussteuerungsanzeige von 0 dB ± x dB Fe_2O_3	 CrO_2	Art der Aussteuerungsanzeige	mit Baßanhebung	mit Höhenanhebung	Fremdspannungsabstand ohne Dolby in dB Fe_2O_3/CrO_2	 mit Dolby in dB Fe_2O_3/CrO_2	Ruhegeräuschspannungsabstand ohne Rauschverminderung in dB Fe_3O_3/CrO_2	 mit Dolby oder DNL in dB Fe_2O_3/CrO_2	Höhendynamik ohne Dolby in dB Fe_2O_3/CrO_2	 mit Dolby in dB Fe_2O_3/CrO_2	Knackfreiheit am Aufnahmeanfang und -ende
Akai **GXC-46D**	+1,4 +0,3	±0 −0,8	VU	–	–	45,2/41,0 43,4/40,7	46,2/43,0 44,3/42,5	44,4/40,7 43,6/41,0	49,0/45,3 48,3/45,4	29,1/37,3 30,4/38,0	32,7/41,3 34,2/41,8	2/3
Sony **TC-134 SD**	+6,1 +6,0	+1,8 +1,1	VU	–	–	44,3/41,3 48,9/43,4	45,5/43,8 50,9/45,3	46,4/41,5 49,0/43,2	54,6/49,5 56,3/50,8	23,9/39,8 28,8/39,4	29,8/47,5 30,5/46,7	2/3
National- **Panasonic** **RS-263 US**	+1,6 +3,7	−0,2 +2,1	VU	–	–	45,0/41,3 44,0/41,8	47,2/43,2 45,2/42,7	47,2/42,5 49,3/44,7	52,5/51,0 54,2/50,7	32,2/41,6 31,3/42,4	34,9/49,5 32,8/47,7	2/4
Philips **N 2510**	−1,1 ±0	−1,2 +0,3	≈ peak	ja	ja	47,2/44,9 48,2/45,5	– –	47,5/49,5 47,3/48,8	49,5/51,4 49,2/50,8	31,4/37,8 29,3/36,4	–	2/3
Pioneer **T-3500**	+4,4 +3,4	+1,4 +1,6	VU	–	–	49,6/44,0 46,0/43,5	– –	49,0/45,2 47,4/44,7	– –	29,5/36,6 28,8/36,1	– –	2/4
Pioneer **CT-4141**	+3,5 +3,0	−1,1 −1,0	VU s. Komm.	–	–	46,1/44,1 46,5/43,1	51,3/47,1 48,3/45,2	46,7/42,2 47,1/42,2	56,4/51,9 55,5/51,3	30,5/40,1 29,0/38,3	38,5/49,2 35,6/46,7	2/4
Tandberg **TCD 300**	−0,1 +0,1	−0,9 −2,4	≈ peak	ja	ja	46,5/46,0 46,2/46,7	49,5/47,5 50,8/49,7	45,6/47,0 44,4/46,2	54,4/55,8 51,1/52,9	31,6/39,6 26,4/37,2	39,1/47,4 31,6/41,0	3/4
Sansui **SC-700**	+5,0 +5,4	+3,9 +2,6	VU	–	–	43,7/45,5 49,6/47,3	45,0/47,3 51,7/49,4	44,3/46,6 48,0/47,9	51,1/52,0 54,8/52,3	31,0/33,5 27,4/31,1	36,1/38,2 32,2/34,0	1/2

Schuko-Anschluß, so kann eine Aufnahme in manchen Fällen ganz unmöglich sein. Der DIN-Eingang ist von high auf low umschaltbar. Laut Bedienungsanleitung ändert sich hierbei die Empfindlichkeit, das trifft bei stromkonstanter Speisung nach DIN jedoch kaum zu, es ändert sich aber der Frequenzgang. Für nach DIN ausgelegte Verstärker muß der Schalter auf low stehen, sonst ergibt sich ein starker Höhenabfall.

Betriebstest: Das Gerät ist recht angenehm zu bedienen. Eine Ausnahme bilden die VU-Meter die sehr grell sind, eine Bewertung mit 4 wäre im ersten Teil des Testes wohl angebrachter gewesen. Bei Eigenaufnahme fiel auf, daß Bässe oft etwas verzerrt klingen. Bei Wiedergabe von CrO_2-entzerrten Dolby-Musikassetten glich die alte Entzerrung den Höhenabfall bei Wiedergabe aus. Da fertig bespielte Kassetten recht gut ausgesteuert sind, wirkten sich die ungünstigen Dynamikwerte hierbei kaum aus.

Zusammenfassung: Das Laufwerk entspricht mit bis zu 0,24% hohen Gleichlaufschwankungen der Fast-HiFi-Klasse. Die Elektronik könnte gut genannt werden, wenn Fremd- und Geräuschspannungsabstand deutlich höher wären. Auch sollte die Tonkopfjustage und die Differenztonbildung verbessert werden, eine Umstellung auf die neue CrO_2-Entzerrung ist vorzunehmen.

Sony TC-134 SD



Kommentar: Die Wiedergabefrequenzgänge wie auch die Tonkopfjustage ist zu loben. Die Gesamtfrequenzgänge sind auf Grund des monotonen Abfalls zu den Höhen hin leicht mit Klangreglern zu korrigieren, sie können gut genannt werden. Anders als bei Dolby-Eigenaufnahme sind die Dolby-Wiedergabedaten, und damit auch die Dolby-Aufnahmedaten, ungünstig. Das liegt darin begründet, daß Sony nicht den standardisierten Dolby-B-Schaltkreis verwendet, sondern eine eigene, total anders aufgebaute Schaltung. Das Funktionsprinzip ist fast das gleiche, eine Austauschbarkeit mit Aufzeichnungen üblicher Dolby-Geräte ist aber nicht gegeben! Wer nur Eigenaufnahmen von gleicher Lebenszeit wie das Gerät selbst macht, braucht dieses nicht als Hinderungsgrund anzusehen; für die übliche Anwendung ist dieses Gerät auf Grund seines „falschen" Dolbys nicht zu empfehlen. Bei der Aussteuerungsanzeige wird unter Verwendung von Eisenoxidband nicht geblufft – und das ist lobenswert –, es kann bis 0 dB ausgesteuert werden. Bei CrO_2 trifft das aber schon nicht mehr zu. Bei CrO_2-Band werden die HiFi-Störspannungsabstände nur knapp überboten, Fe_2O_3-Band ist aber deshalb schlecht zu verwenden, weil die Höhendynamik unzureichend ist.

Betriebstest: Es bestätigten sich hier die guten Ergebnisse des ersten Testteiles (verwen-

det wurde das gleichlaufbeste Gerät). Das Gerät ist recht kompakt und funktionell gebaut. Störend war allerdings das langsame Umspulen. Bei Wiedergabe von CrO_2-Dolby-Musikassetten ergab sich ein überbrillantes Klangbild, was auf den Dolby-Eigenbau zurückgeführt werden kann. Eigenaufnahmen klangen recht gut.

Zusammenfassung: Der Tester hat in Hinsicht auf die total abweichende Dolby-Schaltung große Bedenken. Die Daten überzeugten auch sonst nicht immer, wie z. B. die Exemplarstreuungen bei der Gleichlaufmessung. Es wird auf eine verbesserte, korrigierte Ausführung gehofft.

Sony TC-161 SD



Dieses Gerät wurde im zweiten Testteil nicht mehr berücksichtigt, da die Gleichlaufschwankungen (Doppel-Capstan-Antrieb) mit maximal 0,51% zu hoch waren. Zudem wird wie im TC-134 SD eine vom Dolby-Standard abweichende Schaltung verwendet, die einen Bandaustausch nur mit großem Qualitätsverlust ermöglicht. Betriebsmäßig wurden eher schlechtere Ergebnisse als mit dem kleinen Sony ermittelt, das TC-134 SD ist vorzuziehen.

National-Panasonic RS-263 US



Kommentar: Die Gesamtfrequenzgänge weisen bei Fe_2O_3-Band einen Höhenanstieg auf, bei CrO_2-Band sind sie besser. Die Wiedergabedaten waren bei Dolby-Fremdbandwiedergabe außerordentlich gut, sogar bei 10 kHz. Der Fremdspannungsabstand bei CrO_2-Band erreichte knapp die 43-dB-Grenze. Bemerkenswert ist die gute Höhenaussteuerbarkeit, auch bei Fe_2O_3-Band kann sie teilweise ausreichen.

Betriebstest: Störend wirkt sich die Auslegung der Endabschaltung aus. Sie wirkt nicht bei Umspulen und nicht bei Klemmen des Aufwickelkerns. Ungünstig waren auch die Flachbahnregler, die sowohl Aufnahme- als auch Wiedergabepegel regeln, glücklicherweise sind die Reglerstellungen noch recht gut reproduzierbar. Bei Eigenaufnahme verwunderte, daß das Hörergebnis nicht dem Meßergebnis entsprach, bei CrO_2-Dolby klangen die Aufnahmen trotz niedrig gewähltem Aufnahmepegel nicht brillant. Musikassetten (CrO_2, Dolby) klangen trotz alter Entzerrung im Gerät recht gut. Der Tonkopf zeigte nach einem längeren Betriebstest kleine Einschleifmarken, eine Verschlechterung der Daten konnte nicht festgestellt werden.

Zusammenfassung: Mit maximal 0,32% Gleichlaufschwankungen überzeugte das Gerät im ersten Testteil nicht. Im zweiten Testteil ergaben sich etwas widersprechende Ergebnisse. Werden einige Verbesserungen vorgenommen, so kann das Gerät in Hinsicht auf den für ein Dolby-Gerät günstigen Preis durchaus interessant sein.

National-Panasonic RS-276 US



Dieses Gerät wurde im zweiten Testteil nicht mehr berücksichtigt. Das Gerät weist einen Bedienungsmangel auf, die Dolby-Pegelkalibrierung für Wiedergabe ist von außen zugänglich und leicht verstellbar. Diese Kalibrierung ist für die ordnungsgemäße Funktion der Dolby-Rauschverminderung sehr wichtig. Eingestellt wird der Wiedergabepegel an einem kleinen, leicht zu verdrehenden Doppeldrehknopf neben dem Dolby-Schalter. Man muß ein mitgeliefertes Dolby-Pegeltonband auflegen und dann mit diesem Regler die VU-Meterausschläge auf die Dolby-Kalibriermarke einstellen. Der VU-Meterausschlag ist zusätzlich noch von der Stellung der Output-Regler abhängig. Eine derartige Einstellung ist unsinnig, die Wiedergabepegeleinstellung ist nur einmal erforderlich und sollte im Inneren der Geräte werksseitig fest eingestellt werden. Auch von technisch versierten HiFi-Freunden können hier zu viele Fehler gemacht werden. Für die Aufnahme ist eine Pegeleinstellung noch sinnvoll, obwohl auch hierdurch kaum eine Qualitätssteigerung erzielt werden kann. Auf Grund dieser Tatsache, des Preises und der maximalen Gleichlaufschwankungen von 0,34% schien es nicht sinnvoll, den Test fortzuführen. Es sei auf das besprochene RS-263 US oder auf das mittlere RS-271 US verwiesen.

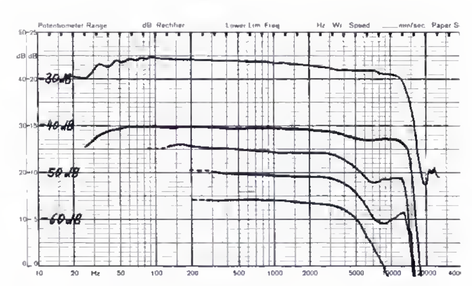
Philips N 2510

Kommentar: Die Wiedergabefrequenzgänge fallen zu den Höhen zwar leicht ab; da keine Dolby-Rauschverminderung nachgeschaltet ist, wirkt sich dies aber nicht so nachteilig aus. Die Tonkopfjustage und die Azimutein-



stellbarkeit sind zu loben. Bei den Gesamtfrequenzgängen ist rechts ein starker Höhenabfall zu verzeichnen. Wird der Dynamic-Noise-Limiter eingeschaltet, werden die Frequenzen oberhalb 5 kHz bei kleinen Lautstärken abgesenkt.

Das nebenstehende Diagramm wurde aus Messungen mit Hilfe eines Terzfilters gewonnen. Bei diesen kleinen Pegeln wirken sich Rauschspannungen schon im Meßergebnis aus, so daß der Abfall in den Höhen noch etwas stärker, als oben gezeigt, angenommen werden kann. Ist in dem Frequenzbereich oberhalb 5 kHz nur ein sehr schwaches Signal vorhanden, wirkt die DNL-Schaltung wie ein sehr steilflankiges Rauschfilter, bei höheren Pegeln ist der Frequenzgang fast linear. Die Ruhegeräuschspannung wird durch ein DNL um ca. 2 dB gesenkt. Ähnlich wie schon bei der Dolby-Rauschverminderung ist der gehörmäßige Effekt bei vielen Musikarten bedeutend höher. Die Höhendynamik wird von der DNL-Schaltung nicht be-



3 Gesamtfrequenzgang, Fe_2O_3-Band, bei verschiedenen Pegeln, bezogen auf 25 mM/mm, linker Kanal, DNL eingeschaltet

rührt, da sie den nutzbaren Pegelbereich bei 10 kHz nicht erweitert, denn das 10-kHz-Signal wird bei kleinem Pegel ja genauso wie das Rauschen abgesenkt. Man muß daher sogar eher mit einer Verkleinerung des sinnvollen Pegelbereichs rechnen. Die maximal erzielbare Höhendynamik liegt 4 bis 11 dB unter der der Dolby-Geräte. Die Aussteuerungsanzeige ist recht gut, es kann bis ca. −1 dB ausgesteuert werden, unabhängig davon ob Fe_2O_3- oder CrO_2-Band verwendet wird. Die Art der Anzeige erlaubt eine gute Ausnutzung des Bandes und schließt Übersteuerungen weitgehend aus. Zu loben ist weiterhin die fast ganz fehlende Differenztonbildung im Hochtonbereich.

Betriebstest: Die Bedienung des Laufwerks befriedigte nicht. Es verwunderte, daß das Kunststoffgehäuse nicht verwindungssteif ist. Es kann recht leicht tordiert werden, was jedoch die Funktionstüchtigkeit nicht unbedingt schmälern muß. Der Klang stand den Meßergebnissen etwas nach. Ein Gerät, daß gerade die HiFi-Rauschgrenze erreicht, kann nicht durch eine DNL-Schaltung hifi-tüchtig gemacht werden. Der Dynamic-Noise-Limiter macht den Klang nicht natürlicher, höchstens angenehmer! Bei Benutzung des DNL können einige störende Effekte auftreten. Zischlaute können anders klingen; langsam verebbendes Klatschen wechselt plötzlich die Klangfarbe, das unterlegte Rauschen verschwindet dabei; rhythmisches Klatschen verliert plötzlich den Nachhall und klingt eingeengt; ein Becken klingt ohne Nachhallen aus. Richtig hörbar wird dies alles erst bei Hi-Fi-Lautstärke, insbesondere wenn der Höhenregler etwas aufgezogen ist, um die fehlende Brillanz der Kassetten auszugleichen. Auch treten Rauschmodulationen vereinzelt auf, besonders wurde dies bei Folk- und Bänkelsongs beobachtet (Gitarre und Stimme). Während einer lauten, obertonreichen Stelle ist das Rauschen ungeschmälert vorhanden, es ist leicht mit einem Klirren zu verwechseln, da es eben nur an diesen lauteren Passagen vorhanden ist. Leise Stellen klingen dann wieder sauber und rauscharm. Ist überhaupt keine Modulation vorhanden, so hört man das Rauschen unterhalb 5 kHz gut, in Pausen zwischen zwei Aufnahmen kann das recht störend wirken. Obwohl der Fremdspannungsabstand des Philips Kassetten-Recorders die HiFi-Norm erfüllt, ist ein sehr starkes Brummgeräusch bei ca. 200 Hz vorhanden, die vom Gleichstrommotor herrührt. Die Frequenz dieser Fremdspannung liegt so hoch, daß sie vom Baßabfall des Lautsprechers nicht betroffen wird und so gut hörbar wird, insbesondere bei CrO_2-Band. Der Tonkopf schleift sich leicht ein, eine Veränderung der Daten wurde jedoch kaum festgestellt. Auch die Übersprechdämpfung erschien im Hörtest als nicht sehr hoch. Eine Verbesserung ist hier im Vergleich zu den kaum abgenützten Tonköpfen anderer Geräte zu empfehlen. CrO_2-Dolby-Musikkassetten können nur unvollkommen wiedergegeben werden. Je nach Musikart muß der Höhenregler am Verstärker mehr oder weniger abgesenkt werden, dennoch ist der Klang nicht natürlich. Speziell das dynamische Verhalten der Dolby-Regelkreise scheint hierfür verantwortlich zu sein. Bei Einfachst-Kassetten-Recordern wird ein dolbysiertes Band als angenehme Brillanzsteigerung empfunden, bei einem Fast-HiFi-Recorder kann es schon störend wirken. Da das Angebot an dolbysierten Kassetten ständig zunimmt, sollte

dies bei der Wahl des Gerätes berücksichtigt werden. Als Ausgleich können ältere Eigenaufnahmen und Musikassetten durch ONL nachträglich etwas entrauscht werden.

Zusammenfassung: Als preiswertestes Gerät in diesem Test sollte es große Beachtung verdienen. Für wirkliche HiFi-Zwecke kann es jedoch, wie fast alle Kassetten-Recorder, nicht verwendet werden, für hochqualitative Hintergrundmusik ist es sicherlich geeignet. Die Preis/Qualität-Relation ist recht gut, bei bescheidenen Ansprüchen kann das Philips N 2510 Plattenspieler und Tonbandgerät ersetzen.

Pioneer T-3500



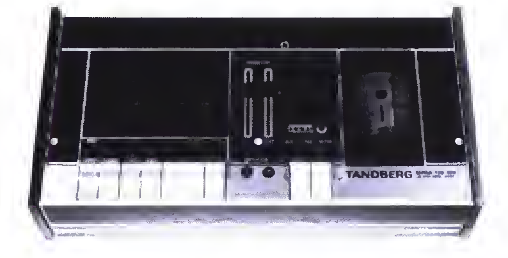
Kommentar: Der Wiedergabefrequenzgang fällt zum Baß hin ab, links auch zu den Höhen hin. Bei 8 kHz verläßt die Kurve das Toleranzfeld. Der auch bei Spulengeräten oft eintretende frühe Baßabfall, wirkt sich auf die Fremdspannung günstig aus, er sollte nicht zu negativ bewertet werden. Im Hochtonbereich sind die Gesamtfrequenzgänge wirklich gut. Bei Fe_2O_3-Band sollte nur bis −2 dB ausgesteuert werden, bei CrO_2-Band bis −4,5 dB. Fremd- und Geräuschspannungsabstand bei Verwendung von Fe_2O_3-Bändern sind im Vergleich zu anderen Geräten ohne Dolby gut. Bei CrO_2 wirkt sich die schlechte Aussteuerbarkeit aus, die Werte sind ungünstig. Die Höhendynamik ist nur bei CrO_2 gerade noch ausreichend.
Betriebstest: Das Gerät ist recht kompakt und gut zu bedienen. Der Ausgangsregler wirkt nur bei Wiedergabe und dann auch auf die VU-Meter-Anzeige ein, eine nachträgliche Modulationskontrolle ist daher kaum möglich. Der Regler sollte fortgelassen werden oder nur und immer den Kopfhörerausgang regeln. Bei der Wiedergabe von CrO_2-Dolby-Musikassetten treten die schon beim Philips-Recorder erwähnten Schwierigkeiten auf. Eigenaufnahmen klingen recht gut.
Zusammenfassung: Zwei von vier Geräten erreichten Gleichlaufwerte von maximal 0,19%, die zwei anderen maximal 0,39%. Geht man von den im Gleichlauf guten Geräten aus, so ist dieser Recorder als preiswert zu bezeichnen. Es darf auf eine für die neue CrO_2-Entzerrung eingerüstete Weiterentwicklung gehofft werden.

Pioneer CT-4141



Kommentar: Der Wiedergabefrequenzgang fällt zum Baß und zu den Höhen hin ab. Bei 8 kHz verläßt die Kurve das Toleranzfeld. Die Azimuteinstellung ist schlecht. Mit Fe_2O_3-Band ergibt sich bei Eigenaufnahme eine Höhenüberbetonung, bei Dolby-Betrieb verzerrt sich die Kurve total. Ähnliches gilt bei der Verwendung von CrO_2-Band. Das eingebaute Dolby-System muß falsch justiert sein, oder es muß ein anderer grober Fehler vorliegen; das statische und das dynamische Verhalten war äußerst schlecht. Es handelt sich hier um keinen Individualfehler, da dies bei zwei Geräten aus verschiedenen Serien auftrat. Auch die Differenztonbildung im Hochtonbereich befriedigt nicht. Auch hier darf nicht voll bis zur O-VU-Grenze ausgesteuert werden. Die Spitzenwertanzeige über eine Leuchtdiode hilft bei der Aussteuerung. Bei einem langandauernden Ton leuchtet sie ab ca. +0,5 VU, bei dynamischem Betrieb kann sie schon ab −6 VU aufleuchten. Sie ist leider nur direkt von oben sichtbar. Noch besser wäre es, diese Anzeige mit einer Baß- und Höhenanhebung zu versehen, um noch exakter aussteuern zu können.
Betriebstest: Bei Eigenaufnahme, CrO_2-Band, Dolby-Betrieb ist die Wiedergabe stark höhenbetont, die Bässe sind leicht verklirrt. Die Wiedergabe von CrO_2-Dolby-Musikassetten klingt dagegen noch gut, die Entzerrungsdifferenz gleicht die Wiedergabefrequenzgangfehler aus. Ein leichtes Summen vom Motor ist über den Ausgang hörbar.
Zusammenfassung: Die Gleichlaufschwankungen lagen mit maximal 0,37% recht hoch, die elektrischen Daten waren auch nicht besser. Das kleine T-3500 sollte dem CT-4141 vorgezogen werden.

Tandberg TCD 300



Kommentar: Die gemessenen Werte können zu den besten dieses Tests zählen. Zu kritisieren ist die Wiedergabepegelüberhöhung bei 31,5 Hz und die schlechte Tonkopfjustage, eine nachträgliche Einstellung erwies sich als sehr umständlich. Insbesondere ist die Aussteuerungsanzeige zu loben, sie gestatten verzerrungsfreie Aufnahmen. Allerdings sollte nur bis −1 dB ausgesteuert werden. Die Skalengenauigkeit war jedoch sehr schlecht, bei einer Anzeige von −20 dB ist der Eingangspegel wesentlich größer.
Die Instrumente sind mit einer Dolby-Kalibriermarkierung versehen, bei Wiedergabe eines Dolby-Pegelbandes zeigten die Instrumente 1,5 dB zu wenig an.
Betriebstest: Es bestätigten sich hier die im ersten Testteil genannten Nachteile in der Bedienung. Das Laufwerk befriedigte überhaupt nicht, die 3motorige Konzeption und der Doppel-Capstan-Antrieb überzeugten in keiner Weise. Bei Klavierwiedergabe kann ein deutliches Wimmern festgestellt werden. Ansonsten klangen Eigenaufnahmen recht gut, sie waren im gesamten Frequenzbereich sauber. Bei der Wiedergabe von CrO_2-Dolby-Musikassetten ergab sich aber ein in den Höhen gepreßtes Klangbild, das kann aber auch ein allgemeiner Nachteil der Musikassetten sein, der hier nur deutlich herausgehört werden konnte. Über den Ausgang ist ein periodisches Schaltgeräusch hörbar, es rührt wohl von der Bandlauf-Sensor-Schaltung her.
Zusammenfassung: So sehr wie der elektrische Teil gelobt werden kann, ist das Laufwerk abzulehnen. Kann man das Gerät aus mehreren auswählen, so kann man auch im Gleichlauf eventuell noch zu tolerierende Geräte erhalten, nimmt man weiterhin einige Bedienungsmängel in Kauf, so ist eine recht gute Musikqualität zu erreichen.

Sansui SC 700



Kommentar: Bei den Wiedergabefrequenzgängen ist ein leichter Höhenabfall vorhanden, er kann auf die schlechte Azimuteinstellung zurückgeführt werden. Die Gesamtfrequenzgänge sind alle in den Höhen recht schwach, eine geringe Verbesserung ist zu erzielen, wenn man den Recorder nicht nach DIN 45 511, sondern niederohmig ansteuert. Die Eingangsimpedanz beträgt 100 kΩ; die Kapazität des Kabels kann sich hier schon stark auswirken. Bei diesem Gerät brachte die Verwendung von CrO_2-Bändern nur minimale Vorteile.
Betriebstest: Es ergab sich in allem ein mittelmäßiges Klangbild, nicht viel ist zu loben und kaum etwas zu kritisieren. Störend wurden die koaxialen Regler empfunden, die umständlich zu bedienen sind, ferner das turbinenartige Summen des Motors beim Umspulen.
Zusammenfassung: Die Leistung und Ausstattung war in allem recht bescheiden, es verwundert daher, daß dieses Gerät zu den teuersten des Tests gehört. Geräte mit halbem Preis erbrachten bessere Ergebnisse.

Tonband-Kassetten

Bei den Betriebstests verwendeten wir verschiedene Kassetten. Besonders negativ fiel uns das billigste Exemplar aus dem Hause Agfa auf. Diese Low-Noise-Kassetten tendieren dazu, beim Umspulen zu quietschen und bei Wiedergabe zu klemmen. Beim Klemmen



AUSSER EINER GROSSEN FLEXIBILITÄT SOLLEN MULTICHANNEL-RECEIVER DIE MERKMALE DER BESTEN SEPARATEN VERSTÄRKER UND TUNER-BAUSTEINE AUFWEISEN.

…MAN/KARDON …t mit seiner Plus-… die oben …derten Eigen-…ften. Diese Serie …e unter Berück-…tigung des tech-…hen „Know-How", … in der berühmten …tion-Serie vor-…nden ist, entwickelt. … Sie selbst feststellen …en, weißt die Plus-… technische Daten … die nur bei wenigen …vorragenden Bau-…en vorzufinden sind. … dieser Daten sollten … den 150 + und den … im Vergleich hören, … aufgrund der …gwiedergabe die …scheidung zu fällen.

…nische Spezifikation

…gangsleistung:
… 70 Watt RMS beide Kanäle …zeitig an 8 Ohm von 20–20 … – 0,5% THD. 220 V 50 Hz …selspannung gemessen … überbrücktem vorderen und … Kanal in Stereobetrieb. … 30 Watt RMS in 8 Ohm … 20 KHz = 0,5% THD. … V 50 Hz Wechselspannung … 4 KANALE GLEICH-…IG BETRIEBEN. … Leistungsmessungen sind … den strengsten und …vativsten Meß-Standards …telt.)

…tungsbandbreite:
… unter 10 Hz – 40 KHz = … an 8 Ohm. Alle Kanäle in …- oder Quadrophonie-…llung gleichzeitig betrieben

…ale harmonische …rrung:
… 5% bei jeder Ausgangs-…ung zwischen 0,1 Watt bis … angegebene Ausgangs-…ng. (Typisch unter 0,2% … 20–20 KHz bei voller …gangsleistung.)

…ermodulationsver-…rung:
…niger als 0,15% bei voller …gangsleistung.

Fremdspannungsabstand: Besser als 90 dB unter voller Ausgangsleistung (unbewertet) in Stereo- oder Quadrophonie-Einstellung.

Dämpfungsfaktor: 50 : 1 bei 4 und 8 Ohm

Frequenzgang: Von weniger als 4 Hz bis über 70 KHz ± 0,5 dB bei mittlerer Betriebsleistung. Von unter 1 Hz bis über 100 KHz ± 1,0 dB bei mittlerer Ausgangsleistung.

Rechteck Neigung: Weniger als 10% bei 20 Hz gemessen bei gemeinsamen Betrieb von Vorverstärkern und Endstufe. Durchschnitts-messungen liegen bei 5% oder weniger.

Rechteck Anstiegszeit: Besser als 2 Mikrosekunden

Stabilität: Absolut mit allen Lautsprecher-Typen einschließlich Elektro-staten.

Phono-Übersteuerungs-festigkeit Besser als 85 mV

Klangregelung: ± 12 dB bei allen 3 Klangreglern

Empfangsteil:

FM-Empfindlichkeit: 1,8 Mikrovolt IHF

Max. Signal-Rauschab-stand: 70 dB

Capture Ratio: 1,6 dB

Spiegel-Frequenz unter-drückung: –90 dB

Nebenwellenunter-drückung: –90 dB

ZF-Unterdrückung: –90 dB

AM-Unterdrückung: –60 dB

Multiplex-Kanaltrennung bei 1 KHz: – 37 dB

Totale harmonische Ver-zerrung: Mono 0,4% Stereo 0,5%

Alternative Channel Selectivity: 60 dB

Antennen-Impedanz: 300 Ohm und 75 Ohm

AM-Empfindlichkeit: 200 Mikrovolt/Meter

Spiegel-Frequenzunter-drückung (AM) Besser als 60 dB

ZF-Unterdrückung: Besser als 60 B

Selektivität: Besser als 35 dB

Maße: 47,5 × 42,5 × 13,1 cm

Gewicht: 20,4 Kg

Fragen Sie Ihren autorisierte… HARMAN/KARDON Fach-händler nach weiteren Infor…tionen oder schreiben Sie u…

INTER-HIFI
Vertriebs GmbH
7100 Heilbronn
Rosenbergstraße 16
Tel. 0 71 31 / 8 27 67

harman/kardo…

HARMAN/KARDON und INTER-HIFI sind Tochterge…schaften der weltweiten Jervis Corp., USA.

schalteten einige Geräte nicht oder zu spät ab, der Bandsalat war dann irreparabel. Es handelte sich nicht um serienbedingte Fehler, da dies gleichsam bei weißen, grauen und farbigen Kassetten auftrat. Dieses Beispiel zeigt, das nur hochwertigste Kassetten verwendet werden sollten. Bei Dolby-Geräten sind außerdem die Daten der Magnetschicht wichtig. Sind die Geräte auf DIN-Bezugband eingemessen, so lassen sich erfahrungsgemäß BASF-Bänder gut verwenden. Wird hierbei die Höhenwiedergabe zu stark, so empfiehlt es sich, auf Scotch oder Agfa überzuwechseln, hierbei sollte dann aber bei der Aufnahme um 1 bis 3 dB schwacher ausgesteuert werden. Mit anderen Fe_2O_3-Bändern liegen nur geringe Erfahrungen vor, die Unterschiede können sehr groß sein; das jeweils passende Band kann durch AB-Vergleich gefunden werden, für jedes Gerät gültige Aussagen sind nicht zu machen. Die Unterschiede bei CrO_2-Bändern sind kleiner. Kompakt-Kassetten sollten ebenso wie Tonbänder von Magnetfeldern ferngehalten werden. Gleichfelder (z. B. Lautsprechermagnete) erhöhen das Rauschen, Wechselfelder (z. B. große Transformatoren) erhöhen den Kopiereffekt. Ebenso schadet Hitze. Die Kassettengehäuse verformen sich leicht, und auch hier kann sich der Kopiereffekt erhöhen. Bei CrO_2 kann in besonderem Maße durch Hitzeeinwirkung eine Bandwicklung auf die andere übersprechen. Bei Verwendung der Kassetten im Auto oder bei starker Sonnenstrahlung können schnell kritische Temperaturen erreicht werden. Auch Kassetten sollten staubfrei gelagert werden. Zur Lagerung empfiehlt sich die Snap-Pack-Schachtel, da meist nur diese die Bandwickel automatisch festlegt, in vielen anderen Gehäusen können sich die Wickel abspulen, was zu Komplikationen führt. Sollte dies einmal auftreten, so kann mit einem sechseckigen Bleistift das Band von Hand straff gespult werden. Dieses Vorspulen von Hand empfiehlt sich bei Aufnahme auch am Kassettenanfang bis das Vorspannband zu Ende ist, sonst wird der Beginn des Musikstückes beschnitten. Bei Klemmen der Kassette ist diese kräftig flach auf den Tisch zu schlagen, die Wickel setzen sich dann wieder, und sie kann weiterbenutzt werden.

Zusammenfassung: Obwohl der Test erst jetzt erfolgte, zeigen sich noch einige Kinderkrankheiten. Die Sicherheit gegen Bandzerstörung und Tonkopfverbiegung ist oft nicht groß. Einige Kassetten wurden während des Tests verdorben, bei vielen Geräten konnte eine Änderung der Azimuteinstellung festgestellt werden, was auch der Grund für ein oft von den Meßwerten abweichendes Hörergebnis sein kann. Die Gleichlaufschwankungen bei Eigenaufnahme liegen deutlich außerhalb der HiFi-Grenze von 0,2%, ausgenommen sind einige Einzelexemplare. Bei Wiedergabe wird schon eher die Grenze von 0,15% (entsprechend dem HiFi-Plattenspieler-Norm-Entwurf) unterschritten. Der Doppel-Capstan-Antrieb erwies sich in seinen

Hallo - lieber Leser,

wir wollen Ihnen helfen, wenn Sie Wünsche und Fragen an die Industrie und den Import haben, schnellstens zu den benötigten Auskünften zu kommen. Bedienen Sie sich deshalb unseres „LESERSERVICE", der für Sie geschaffen wurde.

Die nebenstehende Postkarte ist der Schlüssel dafür. Egal ob Sie eine Auskunft über ein bestimmtes Gerät, Prospektmaterial etc. benötigen, die Postkarte hilft Ihnen dabei.

Es spielt keine Rolle, ob Sie nun Fragen an eine oder mehrere Firmen haben. Wichtig ist lediglich, daß Sie Ihre Wünsche klar unter-

Absender: __________

Ich bin interessiert und bitte mir zu senden:

Besten Dank

Unterschrift

HiFi Stereo

Absender:

30 Pf
bitte freimachen

gliedert auf der Postkarte aufführen. Bei Einzeladressen können Sie das Kärtchen direkt senden.

Handelt es sich um verschiedene Firmen, schicken Sie Ihre Nachricht an uns. Wir werden Ihre Wünsche schnellstens an die verschiedensten Firmen weiterleiten. Sollten Sie einmal die genaue Anschrift einer Firma nicht kennen, wir helfen Ihnen. Senden Sie die Postkarte an uns.

Wichtig ist allerdings, daß Sie die Absenderangaben auf beiden Seiten der Postkarte ausfüllen. Nicht richtig ausgefüllte Postkarten können wir leider nicht bearbeiten.
Dafür danken wir Ihnen bestens.

Ihre

HiFi Stereophonie

Die Lautsprecher-Zukunf hat endlich begonnen.

Eine Zukunft voller neuer, bahnbrechender Ideen auf dem Weg zum Ideal der High Fidelity: Originalgetreue Wiedergabe.

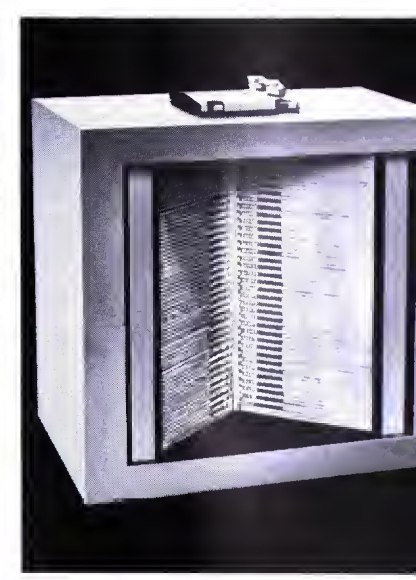
In den vergangenen 50 Jahren hat sich im Lautsprecherbau einiges getan. Aber die Entwicklungen verblassen gegenüber den prinzipiellen Neuerungen, di jetzt aus USA zu uns komme Ab sofort hören Sie sie verg chend in Berlin. Bei Audio Le



Audio Research Corporation: Magneplanar Tympani Magnetic Field Loudspeaker
Der erste magnetostatische Flächenlautsprecher. Das ist der wahrscheinlich am saubersten klingende Lautsprecher, den Sie für Geld kaufen können.
Diese „Spanische Wand" mißt: 183 x 123 cm bei einer Tiefe von nur 1,5 cm. Wenn Sie sich dafür Raum nehmen, machen Sie eine neue Erfahrung: „Highest Fidelity".



Infinity Holosonic Monitor – Ein 3-Weg-Lautsprecher.
Hier seine 3 Wege:
1. Ein patentierter Tieftöner mit großer Flußdichte und magnetischer Dämpfung.
2. Ein sehr großer Kalottenmitteltöner mit äußerer Dämpfung.
3. Der abgebildete sogenannte Wellen-Transmissionline-Hochtöner. Eine kohärente Strahlungsquelle mit horizontaler Dispersion von 360°.



ESS Heil Air Motion Transformer AMT 1
Der radikalste Bruch mit der La sprecher-Technologie der Vergangenheit: keine Kolbenmembran mehr, keine elastisch Aufhängung, keine nennenswe Masse, keine Vorwärts-Rückwä Bewegung, keine Resonanzen. Hier wird die Hauptursache für Verzerrungen, die Trägheit der Membran, aufgehoben.
ESS gibt lebenslängliche Garan

„Der Lautsprecher ist das schwächste Glied in der Hi-Fi-Kette".

Lassen Sie uns diesen bis jetzt gültigen Satz in Frage stellen.
Kommen Sie nach Berlin.
Wir wollen, daß Sie mehr hören:
Die Lautsprecher-Zukunft.

Vergleichen Sie dazu die besten konventionellen Lautsprecher von Bose, B+W (Conti 70), Braun (LV 1020), ESS, IMF, Infinity (Servo Static I), Klipsch und Lansing.
Hören Sie mit den besten Verstärkern, die zur Zeit auf dem Markt sind:

Audio Research (mit 25 Röhrer Crown, ESS (2 x 450 W sin!), Marantz und SAE.
Hören Sie mehr in einem Studi mit Wohnraumabmessungen, n normaler Bedämpfung.

Hören Sie mehr
in unserem Studio 2.

Audio Level – High Fidelity
1 Berlin 31, Prinzregentenstr. 90, Telefon: 030 · 853 40 40





Hannes Buggle: CARISO
Spiel- und Trainingsrunde zur Selbsterfahrung und Begegnung für anspruchsvolle Spielgruppen mit drei bis acht Teilnehmern.

Ausstattung:
Spielanleitung mit 20 Seiten
3 mal 25 Aufgabenkarten
288 Farbkärtchen
5 Farbtafeln
1 Spielfeld
1 Spielbuch

ISBN 3 421 02330 1
Empfohlener Preis: 39,50 DM
Erscheinungstermin: Juni 1973

CARISO gibt Ihnen die Chance
- Ihr Ich tiefer zu erfahren
- Ihre Sinne zu erschließen
- gewagte Begegnungsformen zu erproben
- konventionelle Verhaltensmuster zu sprengen.

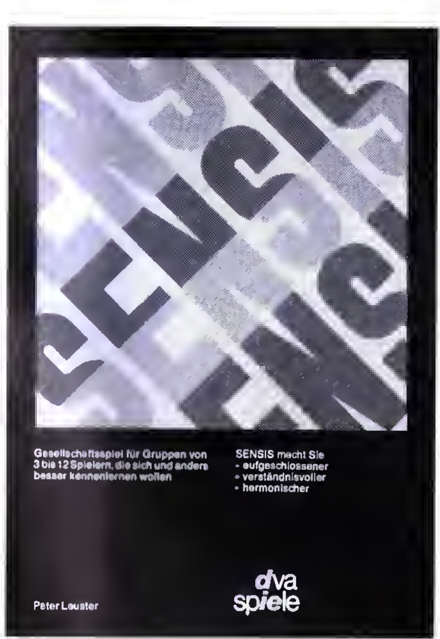


Wilhelm Kalff: GUSS
Gruppen- und Selbsterfahrungs-Spiel für anspruchsvolle Spielgruppen mit 4 bis 15 Teilnehmern

Ausstattung:
Spielanleitung mit 28 Seiten
3 mal 32 Instruktionskarten
4 mal 8 Karten mit einfachen Instruktionen
- 3 mal 32 Instruktionskarten
- 32 Karten mit Instruktionen über Selbsterfahrung
- 32 Karten mit Instruktionen über Kommunikation
- 48 Persönlichkeits-Protokolle

ISBN 3 421 02338 X
Empfohlener Preis: 32,– DM
Erscheinungstermin: Juni 1973

GUSS macht Sie
- selbstbewußter und urteilsfähiger gegen sich und andere
- selbständiger und selbstsicherer
- kontaktfähiger und harmonischer



Peter Lauster: SENSIS
Gesellschaftsspiel für Gruppen von 3 bis 12 Spielern, die sich und andere besser kennenlernen wollen.

Ausstattung:
Spielanleitung mit 32 Seiten
60 Fragekarten
24 Antwortkarten (ja und nein)
50 Gewinnerkarten
150 Harmoniekarten

ISBN 3 421 023 47 6
Empfohlener Preis: 39,50 DM
Erscheinungstermin: Juni 1973

SENSIS macht Sie
- aufgeschlossener
- verständnisvoller
- harmonischer

jetzigen Formen als Fehlkonstruktion. Der Bandlauf ist instabil, der Bandzug schwankt stark. Der Einsatz des Dolby-Rauschverminderungssystems ist bei Kassetten-Recordern mit größeren Schwierigkeiten verbunden als bei Spulengeräten mit 19 cm/s und auch mit 9,5 cm/s. Die Differenz von Messung zur Praxis ist groß, die Messungen erfolgen unter günstigen Bedingungen mit Meßmitteln, die geringe Toleranzen aufweisen. In der Praxis kann z. B. eine leicht verschmutzte Tonwelle deutlich höhere Gleichlaufschwankungen ergeben, auch weichen die im Handel erhältlichen Tonbänder recht stark von den DIN-Bezugschargen ab. Pegelbänder haben schon von vornherein Abweichungen. Die oberste aufgezeichnete Frequenz auf den Bezugsbändern für die Wiedergabefrequenzgangmessung beträgt 10 kHz, bei CrO_2 12,5 kHz. Bei Spulengeräten sind Messungen bis 16 kHz bei 9,5 cm/s und 18 kHz bei 19 cm/s möglich. Daß diese hohen Frequenzen auf den Meßkassetten nicht aufgezeichnet sind, mag die Problematik der Hochtonaufzeichnungen auf Kassetten zeigen. Die Azimuteinstellung der Tonköpfe ist problematisch, da sich schon Abweichungen von Meßband zu Meßband ergeben, die Gehäuseabmessungen der Kassette gehen hier auch mit ein. Die Daten aller Geräte waren nur mäßig. Fast alle Hersteller versuchen einen besseren Fremd- und Ruhegeräuschspannungsabstand vorzutäuschen, indem sie die Aussteuerungsinstrumente falsch justieren. Will man nur bis zu einem Klirrfaktor von maximal 3% aussteuern, wie bei HiFi-Spulengeräten üblich, so darf der Ausschlag oft nur −4 dB betragen, von der Höhenaussteuerbarkeit noch ganz abgesehen. Hohe Klirrfaktorwerte fallen nicht so leicht auf wie starkes Rauschen. Insgesamt konnte kein Gerät „hifi" genannt werden, sie verdienen eher die Bezeichnung „hico" (für highly convenient), denn bequemer als Plattenspieler und Spulengerät sind sie. Die billigen Geräte erwiesen sich als die wesentlich preiswerteren, teilweise auch als die besseren. Kompakt-Kassetten-Recorder können eine interessante Bereicherung der HiFi-Anlage darstellen, man sollte aber nicht mehr von ihnen fordern als easy listening, also keine höchste Wiedergabetreue. Das kristallklare metallische Klingen eines Schlagzeug-Beckens wird man vorerst noch nicht reproduzieren können. Zu wünschen wäre ein netzunabhängiges Kassettengerät, das gehobenen Ansprüchen genügt, die Konkurrenz der Spulengeräte ist hier nur schwach, so daß sich bei Kassettengeräten Preis- und Qualitätsvorteile ergeben könnten. Weiterhin eignen sich Kassettengeräte insbesondere auch für Blinde, man sollte bei der Konstruktion hierauf Rücksicht nehmen.

a. k.

Nachtrag zu früheren Testergebnissen

Tonbandgerät: Sony TC-377 (7/73): Durch Schuko-Erdung können Brummspannungen auftreten, die in ungünstigen Fällen eine Aufnahme nicht zulassen. Durch eine Erdung einer zweiten HiFi-Komponente, auch durch eine Antennenanlage, können Erdschleifen entstehen. Durch Ausgleichsströme zwischen den Komponenten werden dem Nutzsignal Brummspannungen überlagert.
Ein Starten der Maschine über eine Schaltuhr ist nur in Ausnahmefällen möglich, da sich hierbei die Andruckrolle verformt.

Dolby-Stretcher: Advent Advocate 101 und Teac AN-180 (3/73): Nicht bestimmt wurde die Übersteuerungsreserve. Sie sollte bei der Verwendung zusammen mit üblichen Spulen-Tonbandgeräten ca. bei +9 dB über Dolby-Bezugspegel liegen, bei Spitzengeräten bei ca. +12 dB. Beim Advocate 101 wurde bei Aufnahme und Wiedergabe ca. +13,5 dB für den Begrenzungseinsatz bestimmt, beim Teac AN-180 ca. +15 dB für Aufnahme und ca. +9 dB für Wiedergabe. Schließt man den Output-Regler am AN-180 leicht, so ergeben sich auch bei Wiedergabe maximal +17 dB. Es wurde festgestellt, daß das Advocate 101 noch nicht den modifizierten Dolby-Schaltkreis aufweist. Es können sich hierdurch ein etwas anderes dynamisches Verhalten und größere Verzerrungen einstellen. Beim Teac AN-180 fehlen zwei Begrenzerdioden, so daß sich auch hier ein nicht ganz richtiges dynamisches Verhalten ergibt.

a. k.

Gestern auf der Funkausstellung Berlin – heute in Mannheim

Funkausstellung der Rheinelektra
Im Mannheimer Rosengarten ist Funkausstellung! Vom 21. bis 23. September, nur 10 Tage nach der Internationalen Funkausstellung in Berlin, hat Mannheim seine eigene Funk- und Fernsehschau mit vielen Geräte-Neuheiten, mit allen namhaften deutschen und etlichen ausländischen Firmen, mit Südfunk und Fernsehen – kurz, die dritte Mannheimer Funkausstellung der Rheinelektra. Der Eintritt ist frei! Öffnungszeiten 10–22 Uhr.
Der Süddeutsche Rundfunk wird schon am Eröffnungstage, 21. September, Rundfunksendungen vom Rosengarten aus, in dem der Mozartsaal Sendestudio wird, ausstrahlen. Künstlerempfänge sind angekündigt, am Samstagnachmittag, 22. September, wird Dunja Rajter zu Gast sein.



Als ordentliches Mitglied wurde aufgenommen:

Siemens Electrogeräte GmbH, Geschäftsbereich Unterhaltungselektronik, 8 München 1, Prannerstr. 8, Postfach 463, Telefon: 0811-21631, Telegramm: siemenselectro münchen, Telex: 529371.

Von der Firma **all-akustik Vertriebs-GmbH & Co KG,** 3 Hannover-Herrenhausen, Eichsfelder Str. 2, liegen der Geschäftsstelle inzwischen Unterlagen über folgende Programme vor: 1. all-Lautsprecherboxen, 2. MICRO-Plattenspieler, 3. LUX-Verstärker.

Die nächsten **HiFi-Tage** finden am 13./14. 10. 1973 in Oldenburg (Weser-Ems-Halle) und am 10./11. 11. 1973 in Nürnberg (Meistersingerhalle) statt.



Industrie

Stereo-Quadro-Phonokombination RH 832
Die neue Stereo-Quadro-Phonokombination RH 832 besteht aus zwei getrennten Tunern für AM und FM, einem Plattenspieler und einem Vierkanal-Vorverstärker. Beide Rundfunkempfangsteile sind speziell entwickelt worden; als Plattenspieler wurde der bewährte Typ „212 electronic" eingebaut. Er ist in der neuen Kombination grundsätzlich mit dem Spitzentonabnehmer „Super M 412" bestückt.
Der Niederfrequenzteil des RH 832 enthält einen Matrix-Dekoder, so daß nach dem Matrix-Verfahren aufgenommene Schallplatten, Tonbänder und Rundfunksendungen vierkanalig wiedergegeben werden können. Als Lautsprecherboxen sind die besonders kleinen Motional-Feedback-Lautsprecherboxen RH 532 vorgesehen. Die Kombination enthält deshalb keine eigenen Endstufen; sie sind bereits in den Lautsprecherboxen enthalten.

Philips: Lautsprecherbox mit Motional Feedback
Die neue Lautsprecherbox RH 532 von Philips hat mit lediglich 15 l effektivem Volumen Eigenschaften, die bisher ausschließlich weitaus größeren Boxen vorbehalten waren. Erreicht wird dies durch Motional Feedback – ein Rückkopplungsverfahren, das die Beschleunigungen der Tieftonmembrane

überwacht und alle Abweichungen vom zugeführten NF-Signal kompensiert. Hierzu wandelt ein auf die Schwingspule aufgesetzter keramischer Beschleunigungsempfänger die Geschwindigkeitsänderungen in Wechselspannungen um. Sie steuern den Rückkopplungszweig des in die Lautsprecherbox eingebauten Tieftonverstärkers.
Außer dem mit 40 W Sinusleistung an 8 Ω bemessenen Tiefton-Transistorverstärker enthält die RH 532 noch einen 20-W-Mittel- und Hochtonverstärker mit 4 Ω Ausgangsimpedanz für sein Mittel- und sein Hochtonsystem. Sie sind durch eine Weiche mit 3500 Hz Übernahmefrequenz voneinander getrennt. Ein 500-Hz-Hochpaß vor diesem Verstärker verhindert, daß niedrigere Tonfrequenzen in den Mittel-Hochtonzweig gelangen.
Vor dem Tieftonverstärker liegt ein Tiefpaßfilter mit ebenfalls 500 Hz Grenzfrequenz. Ihm ist ein Hochpaß nachgeschaltet, der mit seiner Grenzfrequenz von 35 Hz beispielsweise vom Plattenspieler kommendes störendes Rumpeln vom Verstärker fernhält. Die untere Frequenzgrenze der Lautsprecherbox selbst liegt bei 8 bis 10 Hz.

Connoisseur-HiFi-Plattenspieler in Deutschland
Die Firma Günther Hauser GmbH, 3 Hannover, Stolzestr. 4-7, hat die Generalvertretung für Deutschland der englischen Spezialfirma für HiFi-Plattenspieler „Connoisseur" A. P. Sudgen & Co. Ltd. ab Juli 1973 übernommen.

Goerler hebt Preisbindung auf
Ab 1. Juli wurde die Preisbindung von der Firma Goerler aufgehoben und Preisempfehlungen bekanntgegeben. Vertriebsbindung bleibt bestehen.

Neues Vorstandsmitglied bei der Braun AG
Die Leitung des Geschäftsbereichs Finanzen und Verwaltung der Braun AG übernahm als Vorstandsmitglied am 15. Juli 1973 Dipl.-Kfm. Jürgen Kegelmann von Vorstandsmitglied Dr. Edmund Sawall, der am 30. Juni 1973 bei der Braun AG ausschied, um im Vorstand der Hartmann & Braun AG, Frankfurt, die kaufmännische Leitung zu übernehmen.
Unter der Leitung von Dr. Sawall wurde der Bereich Finanz- und Rechnungswesen der Braun AG auf die künftigen Erfordernisse ausgerichtet und wesentlich ausgebaut. Ende 1972 wurde diesem Bereich auch das Personalwesen und die Materialwirtschaft angegliedert.
Kegelmann (40), bisher Vorstandsmitglied für Finanzen und Verwaltung bei der Schwab AG, Hanau, studierte in München Betriebswirtschaft und war dann Wirtschaftsprüfer in den USA und Kanada. Anschließend war er langjähriger Geschäftsführer und Partner der Wirtschaftsprüfungs- und Beratungsgesellschaft Peat, Marwick, Mitchel und Co.

Braun-HiFi-Geräte weiterhin preisgebunden
Die Preisbindung für die Braun-High-Fidelity-Anlagen und -Bausteine bleibt unverändert bestehen. Nach dem gesetzlichen Verbot der Preisbindung, das am 2. Januar 1974 wirksam wird, beabsichtigt die Braun AG, für diese Erzeugnisse Preisempfehlungen auszusprechen.
Um auch für die Zukunft sicherzustellen, daß die hochwertigen und serviceintensiven Hi-Fi-Geräte produktgerecht angeboten werden, hat Braun mit seinen Handelspartnern neue Vertriebsverträge abgeschlossen. Auf der Einzelhandelsstufe werden danach ausschließlich Vertragseinzelhändler durch Braun selbst oder durch Vertragsgroßhändler mit Braun-HiFi-Geräten beliefert. An die Produktdarbietung und Vorführungsmöglichkeiten sowie an die Fachkunde der Verkäufer werden hohe Anforderungen gestellt. Insgesamt hat Braun rund 3000 Einzelhändler und rund 60 Großhändler in den HiFi-Vertragshändlerkreis aufgenommen.
Da die neuerlichen Kostenerhöhungen trotz der Rationalisierungsmaßnahmen bei weiterer Umsatzausweitung nicht voll aufgefangen werden konnten, hat Braun mit Wirkung vom 1. August 1973 leichte Preiserhöhungen bekanntgegeben. Sie betragen im HiFi-Sortimentsdurchschnitt etwa ein Prozent.

Vertrieb von PE-Erzeugnissen ab 1. Juli 1973
Im Rahmen des Zusammenschlusses der Firmen Dual Gebrüder Steidinger und Perpetuum-Ebner KG in St. Georgen im Schwarzwald, wird im Interesse einer zukunftsorientierten Vertriebspolitik ab 1. Juli 1973 der PE-Vertrieb und Kundendienst von der Dual-Vertriebs- und Service-Organisation übernommen. — Der gesamte Kundendienst, einschließlich Ersatzteile-Versorgung, Garantie- und sonstige Reparaturen, wird ab sofort von den Dual-Werksvertretungen und Kundendienststellen zu den gleichen Bedingungen wie für Dual-Erzeugnisse ausgeführt. — Über das künftige Angebot an PE-Geräten wird der Handel zu gegebener Zeit informiert.

Toshiba gibt Super-Garantie auf alle Geräte
Voll-Garantie: Für auftretende Defekte an Toshiba-Geräten während der normalen Garantiezeit wird das defekte Teil kostenlos ersetzt, und der Kunde braucht nicht, wie sonst üblich, Reparaturstunden zu bezahlen, denn der Handel erhält aufgrund einer Reparatur-Pauschale, gestaffelt nach Gerätetyp, von Toshiba diese Arbeitszeit ersetzt, er braucht nur den Garantie-Bon einzuschikken.
Die **Extra-Garantie** geht über die Voll-Garantie hinaus. Zwei Jahre nach Ablauf der normalen Garantiezeit erhält der Käufer eine Voll-Garantie-Reparatur, falls ein Defekt an seinem Gerät auftreten sollte. Für diesen Kundendienst entstehen dem Händler wiederum keine Kosten, denn gegen Rücksendung des Extra-Garantie-Schecks an Toshiba erhält er wiederum seine Kosten ersetzt. Alle Geräte verlassen Japan genauestens überprüft und werden vor dem Versand ab Europa-Lager Düsseldorf nochmals präzise kontrolliert. Außerdem sind alle Toshiba-Geräte klimazonengetestet.

Grundig demonstriert Quadrofonie
Zum Start des ersten in Deutschland gefertigten Quadrofonie-Gerätes legt der Hersteller Grundig jedem seiner Studios 2040 Quadro eine Demonstrations-Schallplatte bei. Diese Langspielplatte enthält zwölf sorgfältig ausgewählte Stücke aus dem weltweiten Repertoire der EMI-Electrola. Zwischen den einzelnen Vorträgen erläutert ein Sprecher die Technik der Quadrofonie und macht auf die Eigenarten der neuen vierkanaligen Wiedergabe aufmerksam. Die auf beiden Seiten der Grundig-Sonderfertigung angebotenen Kostproben reichen von „Carmen" und „Aida" bis Bach und Tschaikowsky. Die A-Seite bietet u. a. einen Querschnitt durch das heutige Pop-Angebot.

Wolfgang Nebe
Leiter der Fachabteilung Messen und Tagungen der Saba-Werke in Villingen verstarb am 20. Juli 1973. Herr Nebe war gleichzeitig Sprecher des Ausstellungsausschusses für die Internationale Funkausstellung 1973, sowie Mitglied verschiedener Kommissionen des Fachverbandes Rundfunk und Fernsehen im Zentralverband der Elektronischen Industrie.

Neue Werksvertretung der Firma Syma Electronic GmbH
mit dem HiFi-Stereo-Programm der Firmen Scott, Tandberg und Ortofon ist ab sofort die Firma Brauch & Bülow GmbH in Heilbronn, Sontheimer Straße 74–76.
Die Firma Brauch & Bülow vertritt die Interessen als selbständige Werksvertretung für den Raum Baden-Württemberg und Hessen.
Ein großzügiges Studio steht zur Verfügung (s. Foto).
Wir weisen darauf hin, daß die Fa. Brauch & Bülow in der Lage ist, sämtliche anfallenden Reparaturen in einer eigenen Service-Abteilung kurzfristig und fachgerecht durchzuführen.



Shure bekämpft Rückkopplungsprobleme
Feind Nummer eins einer jeden Live-Übertragung ist die akustische Rückkopplung, die, je nach Raumakustik, in verschiedenen Frequenzbereichen auftritt. Hierdurch können oft nur Teile der zur Verfugung stehenden Gesamtverstärkerleistung genutzt werden.
Angeregt durch den großen Verkaufserfolg der Verstärkeranlage Vocal Master mit dem integrierten Filtersystem zur Unterdrückung von Rückkopplungen, entwickelte Shure den „Feedback Controller M610", einen kompakten, preisgünstigen Ela-Baustein mit 8 Filterkreisen. Der M610 läßt sich in beliebige Stellen des Signalverlaufs einfügen, und zwar immer dort, wo Rückkopplungsgefahr auftritt. Die Leistung jeder Beschallungsanlage, egal ob fest installiert oder portabel, läßt sich mit diesem neuen Shure-Baustein erheblich verbessern.
Die 8 Filterkreise mit den Mittenfrequenzen von 63, 125, 250, 500, 1000, 2000, 4000 und 8000 Hz erstrecken sich über den kritischsten Bereich des NF-Spektrums und sind linear über Schieberegler kontrollierbar. Der jeweilige Einstellbereich der Resonanzfilterkurve beträgt 0 . . . −12 dB. Zusätzlich können die tiefen Frequenzen unterhalb 63 Hz und die Höhen oberhalb 8000 Hz über Schalter mit einem Abfall von 6 dB/Oktave abgesenkt werden. Die Gesamtverstärkung des Feedback Controllers M610 ist getrennt einstellbar und erlaubt den Ausgleich aller evtl. entstehenden Pegelverluste (+ 23 dB bei Filterstellung „0").
Je 2 Ein- und Ausgänge (Mikrofonpegel, schaltbar hoch- oder niederohmig, und Leitungspegel) sowie der wahlweise Betrieb über Netz oder Batterie gewährleisten universelle Einsatzmöglichkeiten. Der Übertragungsbereich verläuft linear innerhalb von ± 2 dB von 40 . . . 20 000 Hz. Weitere Anwendungsgebiete: Frequenzgangkorrekturen jeder Art (z. B. Überspielen von Tonbändern, Kompensation schlechter Raumakustik, Erzielung besonderer Klangeffekte, Trittschallunterdrückung, Präsenzanhebung bei Sprachübertragungen etc.). Die Abmessungen dieses handlichen Bausteines betragen nur 28,7 x 6,2 x 17,7 cm (BxHxT). Das Gewicht: ca. 2 kg.
Die vorläufige Bezeichnung für die 220/240-V-Ausführung des Feedback Controllers ist M610 SPL.

Kunstkopf-Stereofonie
Der RIAS Berlin sendet am 3. September 1973 um 20.30 Uhr das utopische Hörspiel „Demolition". Die Firma Sennheiser Electronic, 3002 Bissendorf/Hann., gibt parallel dazu eine Dokumentationsplatte heraus, zur Erläuterung der Kunstkopf-Stereofonie. Diese Schallplatte wurde in der neuartigen Stereotechnik aufgenommen und kann gegen Voreinsendung von DM 3.– in Briefmarken von der Firma Sennheiser bezogen werden.

all-akustik auf der Funkausstellung
Während der Funkausstellung in Berlin stellt die Firma all-akustik, Hannover-Herrenhausen, auf einem repräsentativen Doppelstand in der HiFi-Halle 23, Stand 2314/15, folgende Programme aus: 1. MICRO-Plattenlaufwerke und Zubehör; 2. LUX-Receiver, Verstärker, Tuner; 3. all-Lautsprecherboxen; 4. all-Lautsprecherchassis.
Abends, nach Messeschließung, hat all einen permanenten Stammtisch für seine Kunden und Freunde eingerichtet im King's Pub, Kurfürstendamm 210 (Passage), wozu eingeladen wird und wo neben einer Bewirtung auch gefachsimpelt werden kann.

Neue Anschrift der Firma G. Wulf
Nachstehend geben wir die neue Anschrift der Firma Gerd Wulf (Werksvertreter für Akai-Canton-Shure) bekannt: 2 Hamburg 76, Ifflandstr. 16, gegenüber der „Schwimmoper". Kundendienst und Lager: Schröderstr. 21, Tel. (040) 22 25 55 / Telex 02 11 939.

Die Firma Disco-Center
Kassel, hat jetzt auch den Exklusivvertrieb der schweizerischen Schallplattenproduktion Claves für die Bundesrepublik und West-Berlin übernommen.

Die Firma Hilgers,
ehemals in Hemmerden, ist jetzt umgezogen nach 4070 Rheydt, Mülgaustraße 225.

Tonträger-Markt erreicht Milliarden-Grenze
Der Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft e. V., Hamburg, spricht in seinem Wirtschaftsbericht für das Jahr 1972 nicht mehr vom Schallplatten-Markt, sondern erstmals vom ‚Tonträger-Markt'. Denn außer Schallplatten haben MusiCassetten und bespielte Tonbänder inzwischen auch in der Bundesrepublik zunehmende Marktbedeutung gewonnen. Nach der Branchen-Statistik des Bundesverbandes hat das wertmäßige Umsatzvolumen des Tonträger-Marktes in der Bundesrepublik 1972 die Milliardengrenze erreicht, wobei dieser Schätzung durchschnittliche Endverbraucherpreise zugrundegelegt wurden. Im Inlandsmarkt wurde mit 107,1 Mio verkauften Schallplatten und MusiCassetten ein Umsatzwert von 998,8 Mio DM und damit eine Steigerung um 8,7 Prozent gegenüber 1971 (918 Mio DM) erzielt. Einschließlich 27,5 Mio exportierter Tonträger erreichte 1972 der gesamte Stückumsatz 143,4 Mio; das sind 7,3 Prozent mehr als im Vorjahr (1971: 133,6 Mio Stück). Obwohl 1972 stärkere Repertoire-Impulse fehlten, zeigt demnach der Tonträger-Markt eine weiterhin, wenn auch langsamer ansteigende Tendenz.

Die größte Stückumsatzsteigerung (plus 62,2 Prozent) erreichten MusiCassetten, von denen 1972 insgesamt 9,62 Mio Stück abgesetzt wurden (gegenüber 5,93 Mio im Vorjahr). Davon wurden 6,3 Mio MusiCassetten auf dem Inlandsmarkt verkauft (Wertzuwachs: 26 Mio DM); 3,32 Mio Stück wurden exportiert. Bei Erfassung der Stückzahlen nach Tonträger-Kategorien sind in der Statistik MusiCassetten (MC) den Langspielplatten (LP) gleichgestellt und mit diesen gemeinsam aufgeführt worden. Die so gebildeten zwei Kategorien, 17-cm-Schallplatten einerseits und Langspielplatten plus MusiCassetten (LP+MC) andererseits, verzeichnen gegenüber 1971 fast unveränderte Marktanteile: etwa 42 Prozent 17-cm-Platten zu 58 Prozent LP+MC. In diesen beiden Kategorien werden folgende Stückzahlen für die vom Handel und den Schallplatten-Clubs 1972 getätigten Inlandsumsätze ausgewiesen: 44,8 Mio 17-cm-Schallplatten (= plus 4,5 Mio gegenüber 1971) und 62,3 Mio Tonträger der Kategorie LP+MC (= plus 4,9 Mio gegenüber 1971).
Die Aufgliederung nach Repertoire-Sparten zeigt, daß die Bundesrepublik in der Sparte E-Musik (Ernste Musik, einschließlich Literatur und Dokumentation) mit einem Marktanteil (LP+MC) von fast 14 Prozent weiterhin über den in anderen Tonträger-Märkten der Welt registrierten Marktanteilen für E-Musik liegt. 1972 wurden allein im Inlandsmarkt 8,8 Mio Tonträger mit E-Musik-Repertoire abgesetzt. Damit ist die Stückzahl gegenüber 1971 in der Sparte E-Musik um 15,8 Prozent gestiegen, – in der Sparte U- (= Unterhaltungs-) Musik um 9,1 Prozent.

In beiden Repertoire-Sparten war die Niedrigpreis-LP entscheidend an der positiven Entwicklung beteiligt, so daß im Berichtsjahr Tonträger der Niedrigpreis- und der Normalpreis-Kategorie jeweils mit 50 Prozent gleiche Marktanteile im Handel hatten. Bei objektiver Beurteilung dieser Entwicklung darf man jedoch nicht unberücksichtigt lassen, daß zum 1. Januar 1972 die statistische Obergrenze der Niedrigpreis-Kategorie von 10.– DM auf 12.80 DM angehoben wurde. Daraus erklären sich teilweise die unterschiedlichen Steigerungsraten innerhalb

dieser beiden Preiskategorien, und zwar bei den Stückzahlen ebenso wie beim Umsatzwert.
Der Wirtschaftsbericht 1972 des Bundesverbandes der Phonographischen Wirtschaft erfaßt etwa 95 bis 98 Prozent des Umsatzvolumens aller in der Bundesrepublik tätigen Schallplattenfirmen.



Handel

Die 3. HiFi-Stereo-Fachausstellung in Österreich
wird dieses Jahr vom 10. bis 14. Oktober wieder im Bauzentrum Wien abgehalten (Händlertag am 9. 10. ab 13.00 Uhr). Es werden mehr als 50 Firmen erwartet, die mehr als 100 Weltmarken der HiFi-Stereo-Industrie präsentieren werden. Damit ist praktisch eine lückenlose Übersicht über das gesamte Marktangebot dieser Branche gegeben. Besonders zu erwähnen ist, daß ausschließlich Geräte zur Ausstellung zugelassen werden, die den Mindestanforderungen der DIN 45 500 genügen.

Seminar über Stereofonie und Quadrofonie
Sein achtes Seminar über Anlagen zur naturgetreuen Musikwiedergabe veranstaltet der Landesfilmdienst Rheinland-Pfalz e. V. am 6./7. Oktober 1973 in der Gewerblichen Berufsschule Trier, Langstr. 15.
Bei diesem LFD-Seminar werden die Grundlagen der HiFi-Stereofonie und Quadrofonie sowie die Qualitätsmerkmale von Anlagen und Anlagebausteinen behandelt. Dabei stehen in zahlreichen Hörvergleichen insbesondere die Probleme der Quadrofonie und der Aufrüstung vorhandener Stereo-Anlagen zu Quadrofonie-Anlagen zur Diskussion. Alle derzeit miteinander konkurrierenden Quadrofonie-Verfahren können vergleichend gehört und beurteilt werden. Die Themen des Seminars werden durch Filme, Lichtbilder und zahlreiche Hörvergleiche auf vielen Anlagen veranschaulicht. Die Seminarleitung hat Studiendirektor Heinz Josef Nisius aus Trier. – Interessenten wenden sich bitte direkt an den Landesfilmdienst Rheinland-Pfalz e. V., 55 Trier, Postfach 2566, Zurmaienerstr. 114, Telefon: 0651/72685

HiFi-Stereo-Zubehör

Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie
Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe ____ mal.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

____

____

____

Preise für Kleinanzeigen:	mm-Preis
Stellengesuche	DM 1,30
Verkauf, Kaufgesuche	DM 1,50
Werbung, Stellenangebote	DM 1,80
Chiffregebühr	DM 2,–

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist für beide Teile der Verlagsort.

Name: ______________________________

Ort: ______________________________
Postleitzahl

Straße: ______________________________

Kaufgesuche

Suche
Revox M 77 C (38/19 cm/sec. 2-Spur) oder gebrauchte Studiomaschine.
W. Bratengeier,
Tel. (09281) 91047, nach 18 Uhr 93621

Suche:
Braun CSV 510 CE 251
und Heco P 5001
Telefon (05842) 498

Suche fabrikneu,
Vorführgeräte oder nur wenig gebraucht: 1 × Laufwerk (mögl. **Transcriptors** oder **Thorens TD 125** oder ähnliches), 1 × Tonabnehmersystem (z. B. **ADC 25**), 1 × **Revox A 78**, 2 × **Dovedale III. Hendrix** u. **Kurier** Live-Aufnahmen.
Angebote unter Chiffre-Nr. HI 101 an HiFi-STEREOPHONIE

Suche:
2 AR-LST
Zuschriften unter Nr. HI 95 an HiFi-STEREOPHONIE

Anzeigenschluß
für Kleinanzeigen
der Oktober-Ausgabe:
3. September 1973

Spezialist für Mehrkanal-Anlagen, Quadrophonie, 3-Motoren-Tonband-Maschinen, HiFi - Kassettenrecorder, Lautsprecher - Kombinationen

Auswahl **ständig vorführbereiter** Geräte:

Receiver: SANSUI EIGHT
TANDBERG TR-1000
NATIONAL SA-6400 X

Tuner: SONY ST-5130
NATIONAL ST-3400

Verstärker: ONKYO 725, 732, 931
NATIONAL SU-3400

Tonbandgeräte: TEAC A-7010 GSL
AKAI GX-260 D
AKAI GX-400 D
SONY TC-640 A

Kassettengeräte: AKAI GXC-65 D
TEAC A-450
(Gleichlaufabweichung kleiner als 0,07 %!)

Dolby-Geräte: TEAC AN-60, 80, 180

Aktive Weichen, Endstufen und Quadro-Verstärker: SONY, PIONEER, SANSUI

HIFI-STUDIO
F. Peter Kirchhoff
7 Stuttgart 1
Frauenkopfstr. 22
Tel. 33 47 80

Rahner bietet Ihnen

- Schallplatten aus Importen mit Preisersparnis von mindestens 20 %
- monatliche Sonderangebote zu Tiefstpreisen
- Opernraritäten
- Sonderauflagen historischer Aufnahmen

Bitte fordern Sie Listen an bei
PETER RAHNER, 7809 DENZLINGEN/BADEN
Stuttgarter Straße 10/1, Telefon (07666) 2451

Jede Woche in's Markgrafenbad. In die modernste Sauna weit und breit! Ihr Arzt wird es Ihnen bestätigen – Saunabad, das Allerbeste was man für müde Knochen machen kann. Und alles ohne große Anstrengung. Im Markgrafenbad. Sauna, Massage, temperierte Schwimmbecken, Medizinische Bäder. Schauen Sie doch mal vorbei. Machen Sie sich ein Vergnügen, das Ihr Körper schon lange fordert. Übrigens – Sie können jederzeit zwischen 9 und 21 Uhr kommen, Damen und Herren haben im Markgrafenbad getrennte Saunaräume.

Herren-Sauna, Damen-Sauna, 3 temperierte Schwimmbecken mit 20, 28, 40 °C, ganzjähriges Freibad, insgesamt 260 cbm Wassermenge, Freigelände, Medizinische Bäder, Unterwasser-massage, Stangerbad, Bodenheizung, Ruheräume, Frisierkabine, Erfrischungsraum.



Jede Woche in's Markgrafenbad

Karlsruhe-Durlach – Pfinzstraße 104 – Telefon 43871

Import-LP's aus Europa, USA und Japan liefert
Raritätendienst Juliene Hopp, 73 Esslingen-Liebersbronn, Waldeckerweg 87
Ausführliche Angebotslisten gegen DM 1,50 in Briefmarken (Ausland 3 intern. Antwortscheine). Vergütung bei Bestellung.

Anzeigenschluß
für Kleinanzeigen
der Oktober-Ausgabe:
3. September 1973

Achtung HiFi-Liebhaber

3 Stück semiprofessionelle 3-Motoren-Studiobandgeräte Fabrikat

OTARI, Type MX 5500

zu verkaufen. Die Geräte sind fabrikneu, ungebraucht und original-verpackt. Ernsthafte Interessenten erhalten auf Wunsch unverbindlich Photokopien der englischen Bedienungsanleitung und der technischen Daten. Preis DM 800,– inkl. MWSt. pro Stück. Zuschriften unter Chiffre HI 97 an HiFi-STEREOPHONIE.

Internationale Schallplatten, Musicassetten · 8-Spur-Cassetten

Sonderangebote · Raritäten
Internationale Kataloge

Bitte anfordern: (mit 70 Pfg. Rückporto)
Neue Preisliste, Import-Raritäten, Angebot des Monats, Sonderangebote und weitere Informationen.

Wir liefern alle Schallplatten!



---

impuls
– lautsprecher für individualisten

kennen sie **impuls** hi-fi lautsprecher?
sie sollten sie kennenlernen!
absolute klangneutralität,
hervorragendes impulsverhalten,
anpaßbarer schalldruck der obertöne,
aufwendige gehäusekonstruktionen,
bestückt mit internationalen spitzensystemen,
das sind ihre merkmale.
der preis? sie sind ihren preis wert!
4 verschiedene größen lieferbar – spitzenbox mit elektrostatischem breitbandsystem und dyn. woofer.

anfragen an:

impuls
hi-fi technik
29 oldenburg/oldb. dobbenstr. 1

Sonab enorm preiswert, B&O
Riesenauswahl ab Lager, z. B. **Beomaster 3002, 4000, Beocenter** u. Boxen m. eig. Garantiedienst ohne Werksgar.; **Revox, Tandberg** und andere preiswert.

HiFi-Thomas Electronic-Vertrieb,
2083 Halstenbek, Eielkampsweg 52,
Tel. (04101) 41652 (jederzeit)

GUTE MUSIK MUSS NICHT TEUER SEIN

Mit unserem Service können wir Ihnen ein größtmögliches Angebot an Klassik-, Folklore- und Jazz-Schallplatten zu ausgesprochen günstigen Preisen bieten, zum Beispiel:

Macbeth (gesamt): Rysanek, Bergonzi, Warren; Leinsdorf. 3 StereoLP's DM 30,–
Bajazzo (gesamt): de los Angeles, Björling, Warren; Cellini. 2 MonoLP's DM 20,–
Schumann: 4 Sinfonien (komplett); Cleveland Orch; Szell. 3 StereoLP's DM 33,–

Sie können bei uns zwischen rund 60 000 Schallplatten wählen. Außerdem sind wir in der Lage, das gesamte Programm der Bruno Walter Society zu liefern. Unsere Preise brauchen keinen Vergleich zu scheuen. Prüfen Sie selbst. Fordern Sie bitte unsere Listen und Kataloge an.

ALBERT-VERSAND, Albert & Liedloff
2071 Hoisbüttel, Ohlstedter Str. 14 e, Telefon 6 05 22 55

Geschäftsverbindungen

Stellenangebote

Stellengesuche

Verkauf

Geräte der Spitzenklasse, neu, originalverpackt!
Verstärker Quad 33/303 DM 1000,–
Plattenspieler Thorens TD 125/II B mit **SME 3009 Impr.** DM 760,–
Tonabnehmer Decca MK 5 London
Shure V 15/III DM 240,–
Tonbandgerät TEAC 3300/4-Spur DM 1500,–
Lautsprecher Spendor BBC Monitor DM 600,–
Weitere Geräte auf Anfrage.
D. Schroeder, 4154 Tönisvorst 1, Rathausplatz 3, **Tel. (02151) 790194**

Von Privat:
Prof. Studiobandgerät Studer B 62; Entzerr. CCIR, 0,75 mm Trennspur;
2 Stck. Sennheiser Mischpulte **M 101;**
2 Stck. Sennheiser Mikrof. **MD 421 N;**
1 Stck. Sennheiser Mikrof. **MD 211 N.**
Alle Geräte wenig gebraucht.
Angebote unter Chiffre-Nr. HI 104 an HiFi-STEREOPHONIE

Philips 202 electr./II (DM 540,–), kompl. m. neuer Abtastnadel, nur DM 320,–. HiFi-STEREOPHONIE ab 1968, Jahrgänge und Einzelhefte.
N. Reh, 85 Nbg.-Großgründlach, Bad Brückenauer Str. 39

Spitzentuner:
McIntosh MR 77, neuwertig, DM 2875,– (DM 5650,–), originalverpackt + 2 Jahre Garantie, verkauft
E. v. Müllenheim, 4005 Meerbusch 1, Brühler Weg 13, **Tel. (02105) 6567**

Verkaufe:
Tuner Revox A 76 DM 800,–
AUDIO, 3562 Wallau 2

MARANTZ-30-Verstärker, DM 2100,– m. Geh. noch **2** J. Garantie.
Winter, 685 Homburg, Maxstr. 8

Gelegenheit:
Spitzenreceiver **Kenwood KR 7070 A,** ungebraucht für DM 1950,– (NP DM 2500,–)
K. Klemke, 5 Köln 91, Kieskaulerweg 114, **Tel. (0221) 692483**

Verkaufe:
Revox A 77, 4-Spur, ca. 1500,– DM; **Sony-Receiver STR 6200 F,** ca. 2400,– DM. Beide Geräte 2 Mon. alt. 2 Boxen **Braun L 810,** zus. 1400,– DM.
Hansen, 44 Münster/W., Laukamp 2

Sansui 5000 A, Deemphasis auf 50 µ-sec umgestellt, noch 4 Monate Garantie, Schleiflack-weiß, wie neu, in Originalverpackung, Vp DM 1350,– (NP DM 2000,–).
Jürgen Brobobek, 7050 Waiblingen, Drosselweg 14
Tel. (07151) 28957 ab 18 Uhr

Sonderangebote:
unter anderem Superboxen **Cabasse Brigantin III VT** und **Dinghy II VT,** 25 % unter Listenpreis!
Bitte Liste anfordern. FME-Elektroakustik, 53 Bonn, Havelstr. 23

Enorm preisgünstig:
Spitzentonabnehmer **Empire 1000 ZE/X; Empire 999 VE/X; ADC XLM; Shure V-15 E, Typ III;** Stereo-Kopfhörer **Superex** und **Stax;** neu und originalverpackt. Stereo-LP's, kaum gebraucht, in Bestzustand; **Saba HiFi-Studio 8120 Stereo,** opt. u. techn. wie neu; Profinachhallgerät **Pioneer SR-202-W,** neu u. originalverpackt. Ausführl. Listen anfordern unter Nr. HI 105 an HiFi-STEREOPHONIE

Schleuderpreise:
Revox-Geräte fast zu verschenken! Bitte Preisliste anfordern! Nur solange Vorrat reicht!
Hermann Ottensmeier, 4972 Löhne 4, Schierholzstr. 149

Revox-Tuner A 76, DM 900,–
Wachsmuth, 506 Steinenbrück, Höhenstr. 59

Verkaufe neu, originalverpackt **Shure V 15/III** f. 275,– DM; **Shure M 75 ED T. 2** f. 130,– DM.
Tel. (0811) 980266

Von Privat:
2270, Thorens TD 125 mit **SME-Arm** und **M 15 E Super** sowie **2 Infinity-1001-Boxen,** alles 14 Tage gebraucht mit voller Garantie, auch **einzeln** zu verkaufen.
Tel. (06123) 3785

Verkaufe **Revox A 77 cs** o. Endverstärker, 4-Spur, 3 Monate alt, 1475,– DM, Ia Zustand.
Hubert Kellner, 8591 Waldershof, Bahnhofstr. 1

Sonderangebot: Tonband **Ampex 540/18 HiFi LH,** Rückseite beschichtet. Per Stück 13,50 DM inkl. MWSt, Porto, Verpackung und Nachnahme. Mindestauftrag 4 Stück.
Zuschriften unter Chiffre-Nr. HI 102 an HiFi-STEREOPHONIE

ERA MK 6 Laufwerk mit **SME**-Arm u. **Ortofon M 15 E Super,** neu m. Garantie. Statt DM 1135,– nur DM 780,–. Wahlweise auch mit **Shure V 15 III** oder **Empire T/EX 999**
Tel. (06121) 22925

Verkaufe gegen Gebot:
Neuw. **Grundig-Tuner RT 200.** Noupr. 945,– DM
J.-D. Peters, 2256 Garding, Norderring 48

BOLEX-INFORMATION an alle HiFi-Freunde

Als Generalvertreter der HiFi-Markenprodukte THORENS und MARANTZ für die Bundesrepublik Deutschland und Westberlin gewähren wir für alle von uns importierten und ausschließlich über den von uns anerkannten HiFi-Fachhandel verkauften Geräte folgende Garantiezeiten:

THORENS-Plattenspieler - 1 Jahr
MARANTZ- Receiver, -Verstärker und -Tuner - 3 Jahre

Zu Ihrer Sicherheit prüfen wir alle von uns importierten Geräte sehr eingehend vor Verkauf und legen jedem geprüften Gerät unseren **BOLEX-Garantieschein** bei.
Gelegentlich werden MARANTZ-Geräte und THORENS-Plattenspieler angeboten, die nicht von der BOLEX GmbH. geliefert wurden. Diesen Geräten liegt keine Original-BOLEX-Garantiekarte bei. Deshalb übernehmen wir in diesen Fällen auch keine Garantie.
Achten Sie darum beim Kauf eines THORENS-Plattenspielers oder MARANTZ-Gerätes darauf, daß unbedingt unser BOLEX-Garantieschein beiliegt, denn nur dieser sichert Ihnen auch die von uns festgelegte Garantie.

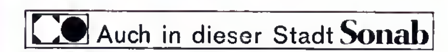
BOLEX GMBH
Foto · HiFi · Audiovision
8045 Ismaning bei München

Elektrostatische Lautsprecheranlage Rennwald 7320, 4 Lautsprechersysteme, je DM 100,–, dazu 2 passende Überträger mit Hochspannungsteil, anschlußfertig im Gehäuse, DM 120,–; oder Spezialendstufe 2 x 60 W, 1 x 30 W (Tiefton), aktive Hoch- und Tieftonweichen, Hochspannungs- und Netzteile, anschlußfertig im Gehäuse, DM 450,–.
Näheres: **K. Zecher,** 479 Paderborn, Postfach 1274, **Tel. (05251) 23308**

Verkaufe:
Tuner Sony ST-5000 FW (NP DM 1900,–); Vorverst. f. Diskret- u. Pseudo-Quadrophonie **Sony TA 2244** (NP DM 1400,–); 2 Endstufen **Sony TA 3200 F,** je 2 x 100 W sin. (NP je DM 1300,–). Jedes Gerät DM 850,–. Zustand techn. u. opt. neuwertig, wenig gebraucht, Verst. m. Garantie.
B. Zimmer, Nadelberg 34, 4000 Basel, Schweiz, **Tel. 61258607 n. 18.30 h**

High Fidelity-Fachhändler

Aachen





HEILIGER+KLEUTGENS



STEREO STUDIO AACHEN
Kapuzinergraben 2 am Theater
Ruf: 21041/42/43



Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system
Wir führen **SCOTT**

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

Aalen/Wttbg.

Von Anfang an dabei



Aalen, Mittelbachstraße 29 ☎ 07361/6354

Achern

Von Anfang an dabei



Achern, Ratskellerstraße 7 ☎ 07841/3044/45

Real-HiFi

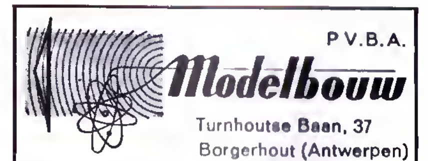


Wer wählt – wählt **SPHIS**

Amberg



HiFi-Stereo-Studio



854 Amberg
Georgenstr. 47, Tel. 2584

Große Auswahl in unseren großen Verkaufsräumen, fachmännische Beratung und Planung von HiFi-Musikanlagen und Diskotheken.

Antwerpen

P.V.B.A.
Modelbouw
Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apperatuur, da' installatie, persoonlijk voor U bestemd!



Augsburg

Auch in dieser Stadt Sonab

HiFi-Stereofonie
HiFi-Quadrofonie
Ernst Holme
Das Haus für gute Elektrogeräte
Augsburg · Prinzregentenstraße 7
Kundenparkplatze im Hof

Schwabens größtes HiFi-Quadrophonie- und Stereo-Studio



Wir führen Sansui, B&O, Sony, Teac, Dokorder, Thosiba, Braun, Tandberg, Philips, Revox, Akai, Marantz, Thorens, Garrard, Grundig, Blaupunkt, Leak, Kenwood Scott, Heco, Wharfedale und Galactron.
Unser Prinzip: große Auswahl, gute Beratung, günstige Preise.
Lauer & Schreittmiller, Augsburg, Bahnhofstraße 19

Bamberg

Auch in dieser Stadt Sonab

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Elektro Bär

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel

‹Das Beste vom Besten muss nicht das Teuerste vom Teuersten sein.›



MARANTZ
McINTOSH
BOSE
AR
REVOX
THORENS
PICKERING
TANDBERG
ADVENT
ADC
JECKLIN
SME
RABCO

Bruno A. Keller

HIFI Keller
Spalenring 160 Basel/38 84 17

thürkauf HiFi-Stereo-Studio
4000 Basel Dufourstraße 9
Tel. 23 15 55
Discount-Haus für
ADC, AKAI, AR, B+O, DYNACO, DUAL, ELAC, HECO, JAMAHA, JBL, KENWOOD, LENCO, LEAK, MAGNASONIC, MARANTZ, NIVICO, PICKERING, PIONEER, REVOX, SABA, SANSUI, SCOTT, SHURE, SONY, TEAC, THORENS, UHER, WEGA, WHARFEDALE.
günstigste Preise · Export-Preise
größte Auswahl · bester Service

THÜRLEMANN-DISCOUNT
td
GEWUSST WO
Hi-Fi-Fans,
die gerne aus der
★grössten Auswahl
★das Beste
★am günstigsten haben möchten
treffen sich bei Thürlemann
★ ★ ★



MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

Der Fachhändler —
Mann Ihres Vertrauens!

Berlin

Auch in dieser Stadt Sonab



Unser Anspruch ist hoch:
Wir wollen, daß Sie mehr hören.
Prüfen Sie uns. Vergleichen Sie bei uns ohr-verlesene High Fidelity.
Die Auslese aus dem breiten Angebot des Weltmarktes – bis hinauf zur Spitzenklasse.



Wir wollen, daß Sie mehr hören.

Audio Level · High Fidelity
1 Berlin 31 · Prinzregentenstr. 90
Tel. 030 · 853 40 40

Auch in dieser Stadt Sonab

gewußt wo!





Eppelsheim Elektronik KG

1 berlin 31, güntzelstraße 17-18
(030) 861 47 99 / 861 67 33
anerkannter High Fidelity Fachhändler







Wer führt – führt **SPHIS**

Bochum



HAMER RADIO
autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 2
Telefon 6 76 86
Wir führen SCOTT

Bonn





Studio-
INTERNATIONAL
Spezial-Studio für
Hifi-Tonband-und
Video-Geräte
300qm Verkaufsfläche
bieten eine
Grossauswahl
Bielinsky
Bonn·Acherstr. 22-28 Ruf 658006
Wir führen SCOTT

HI-FI-STUDIO
Wie hoch sind Ihre Erwartungen, die Sie mit einer Hi-Fi-Anlage verbinden?
Durch eine fachliche Information und Beratung, über den neuesten Stand der Hi-Fi-Technik, bleibt diese Frage in unseren Studios nicht unbeantwortet.
Als Spezial-Hi-Fi-Fachberater führen wir internationale Spitzenfabrikate und bieten einen technisch hochqualifizierten Service.
HAUS DER MUSIK
und Technik
BONN
Wenzelgasse 13 · Tel. 657750

Braunschweig

Auch in dieser Stadt Sonab

Braunschweig
Auguststraße 23
Telefon 4 35 62
HiFi-studio
beratung – einrichtung – service



Wir führen SCOTT

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 05 31/4 94 87
Mitglied des dhfi
Wir führen SCOTT

Bremen

Auch in dieser Stadt Sonab

hifi studio bremen
Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46

Bünde

Spezialgeschäft für HiFi-Stereophonie



wilfried wohlrab kg · 498 bünde
bahnhofstraße 75 · telefon 51 33



Sir Truesound rät: in allen Lagen sollte man den Fachmann fragen!

Darmstadt

HiFi Studio Lau
Ludwigstraße 9
Telefon 0 61 25 / 2 66 51
Sansui **-Fachhändler**

Dortmund

Auch in dieser Stadt Sonab

Der weiteste Weg lohnt sich
um uns zu besuchen
HIFI
STEREOSTUDIO
DORTMUND
Jetzt in 4 Studioräumen
Beratung · Service · Verkauf
Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf
Dortmund
Westenhellweg 136 -
Telefon 147222/141361
Wir führen SCOTT

Der Fachhändler —
Mann Ihres Vertrauens!



Düsseldorf

Auch in dieser Stadt Sonab

...führend
in der Unterhaltungs-Elektronik
FUNKHAUS
evertz
6 HiFi-Studios
Erstes Studio für Audiovision
FUNKHAUS
evertz
4000 Düsseldorf
Königsallee 63-65 · Tel. 8 03 46

Real-HiFi



Wer führt – führt **SPHIS**



Weltklang-Center

für HiFi-STEREO MULTI-KANAL

brandenburger
ELECTRONIC
4 Düsseldorf, Steinstr. 27, Tel.: (0211) 171 49



tv-stereo-studio
inh. gerh. konopatzki
fachberatung - planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 483636



KÜRTEN
Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11



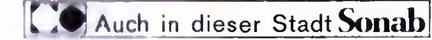
Großauswahl internationaler
Stereoanlagen.
Spezialist für Discothekeinrichtungen.
anerkannter High-Fidelity-Fachhändler.

Düsseldorf, Stresemannstr. 39-41,
Telefon 36 29 70

Wir führen SCOTT



Duisburg



HiFi Studio
Dieter Sauer
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Internationale Spitzengeräte
ständig vorführbereit
Köhnenstr. 23 Tel. 0 21 31 / 2 50 14

Wir führen SCOTT

Ensdorf/Saar

Von Anfang an dabei



Ensdorf/Saar, Hauptstr. 252 ☎ 06831/52512

Frankenthal

Von Anfang an dabei



Frankenthal, Bahnhofstr. ☎ 06233/9081/82

Frankfurt

Auch in dieser Stadt Sonab

main radio



HiFi-Stereo-Studios

Frankfurts großes Fachgeschäft für hochwertige HiFi-Stereo-Anlagen. Sie finden bei main radio, Kaiserstraße 40, Main-Taunus-Zentrum, Nordweststadt Zentrum in 7 Studios eine umfassende Auswahl des internationalen HiFi-Angebotes. main radio garantiert fachmännische Beratung. Montage und Service und den einmaligen 2-Wochen-Umtausch-Service. Bis 3 Jahre Vollgarantie. — Tel. 25 10 96

Frankfurts HiFi-Spezialist

main radio

RADIO DORNBUSCH
STEREO STUDIO
Anerkannter HiFi-Fachberater
Internationale Spitzengeräte
wie: Kenwood, Pioneer, Sansui
usw.
Vertragshändler u. -Werkstatt
für alle **AKAI-Geräte**
6 Frankfurt/M-1
Eschersheimer Landstr. 267
U-Bahnh.
(06 11) 59 02 77 + 59 17 57

6 BERGEN-ENKHEIM
HESSEN CENTER
(0 61 94) 2 90 55
3000 Parkplätze



einziges
spezial
hi-fi-studio
in frankfurt
raum · ton · kunst
neue kräme 29
sandhofpassage
telefon 28 79 28
hi-fi-stereo-anlagen
einrichtung von diskotheken

Wir führen SCOTT





Wer wählt – wählt **SPHIS**

Hannover

Heidelberg

Idar-Oberstein

Karlsruhe



Wir führen SCOTT

Von Anfang an dabei



Karlsruhe, Kaiserstraße 86 ☎ 0721/23408



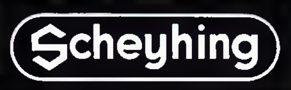


Wir führen SCOTT



Auch in dieser Stadt Sonab

HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Nordhessens - HiFi - Spezialist



Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Im Juni 1973
erschien das
Schallplatten-
Jahrbuch I
Klassik-Auslese

Kiel

Auch in dieser Stadt Sonab



International
hifi-stereo-studio
Kihr-Goebel
KIEL Ruf 47262

Wir führen SCOTT

HIFI
CENTER
KIEL
HOLSTENPLATZ
47123 52425
Ziemann

Köln

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal. objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8



MARCATO IST MUSIK!



Keine einzige unserer HIFI-Anlagen wird Ihnen Ärger machen. Nur Freude. Was meinen Sie wohl – warum Marcato 5 (fünf) Jahre Garantie gibt?

Wer so gute Spitzengeräte führt kann sich das erlauben. Ist das nicht Musik in Ihren Ohren? Noch schöner wird es . . . wenn Sie bei uns Probehören!

Unter Wohnraumbedingungen. Im ehrlichen Hörvergleich. Das ist Musik!

Das ist Marcato! Das ist HIFI in Vollendung!

Das war eine Einladung!



MARCATO ... das Erlebnis Musik ...
STEREOTHEK plus HIFISTUDIO Kolner Ladenstadt ☎ 211818

Real-HiFi  Wer führt – führt **SPHIS**

Alle wissen es

HiFi-Stereo-Anlagen kaufen Sie nirgendwo günstiger. Am Anfang steht unsere erstklassige Beratung. Dafür sind wir bekannt. Dann hören und sehen Sie HiFi-Qualität in allen Preisklassen in unserem HiFi-Studio und bei Ihnen zu Hause. Am Ende werden Sie von unseren Preisen angenehm überrascht sein. Und nach dem Kauf? 6 Jahre Garantie und Reparaturschnelldienst — unser Service ist HiFi-gerecht. Wir haben immer Zeit für Ihre HiFi-Probleme. Machen Sie doch einen Termin mit uns.



HiFi-Galerie

5 Köln 1, Jahnstr. 26, Tel. (0221) 21 41 16



INVOCARE

HiFi-Studio
J. Schordell

An der Malzmühle 1
Ecke Mühlenbach
Tel. (0221) 212773

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!



Center für Weltspitzengeräte.
Studios in verkehrstechnisch optimaler Lage. Nähe Aachener Weiher.
Zuverlässige, ehrliche Beratung, ausgewählte Schallplatten, Perfect-Service. Interessante, preisgerechte Zusammenstellung.
Wir laden Sie ein.

Ihr HiFi-Fachberater

HiFi-Studios Jolly

5 Köln 41 (Lindenthal), Dürener Str. 87
Telefon (0221) 44 57 90
P eigene Parkplätze

FÜHREND IN EUROPA



HI-FI-STUDIOS · KÖLN



Die Teilansicht des Studio II vermittelt einen Eindruck von unserer unübertroffenen Auswahl. Im Vordergrund eines der Schaltpulte, Teil der in dieser Größe und Perfektion einmaligen Demonstrationsanlage, die von unseren Mitarbeitern entwickelt und gebaut wurde. Diese aufwendige Umschaltanlage mit einer Kapazität von 369600 Kombinationsmöglichkeiten dient der unerläßlichen vergleichenden Vorführung von 240 Lautsprechern, 80 Verstärkern/Receiver, 30 Tunern, 30 Plattenspielern und 20 Tonbandgeräten

HI-FI-STEREO-GERÄTE

KAUFT MAN BEI



- FÜHREND IN EUROPA
- UNÜBERTROFFENE AUSWAHL
- HÖCHSTER GEGENWERT FÜR IHR GELD
- INDIVIDUELLE UND OBJEKTIVE BERATUNG
- VERGLEICHENDE VORFÜHRUNG UNTER WOHNRAUMBEDINGUNGEN
- FACHGERECHTE MONTAGE UND KOSTENLOSER SERVICE
- BIS 5 JAHRE GARANTIE



Teilansicht des Studio II

FÜHREND IN EUROPA



HI-FI-STUDIOS · KÖLN

Hansaring 91 · Tel. 524141

HiFi-Stereo

Hören und sehen Sie in unseren modernen Studios internationale Spitzenfabrikate

Radio WILDEN

5 Köln 30 (Ehrenfeld)
Venloer Straße 350 b / Ehrenfeldgürtel
Telefon (02 21) 51 81 21 / 25

Wir führen **SCOTT**

---

hifi-stereo

große Auswahl in zwei Studios

Radio Graf

Köln · Neumarkt / Richmodstraße
Telefon 24 80 76

Wir führen **SCOTT**

HiFi Stereo Musikanlagen

Wir führen Weltspitzengeräte — Wir garantieren fachmännische Beratung — Montage — Service
Ein Besuch in unseren
HiFi - Stereo - Studios
ist für Sie immer lohnend!

RADIOLA

Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15

Konstanz



Spezialstudio
Radio Steurer
Am Zähringerplatz

Landau

Von Anfang an dabei



Landau, Königstraße 32 ☎ 06341/6051/52

Real-HiFi  Wer wählt – wählt **SPHIS**

Langenfeld



4018 Langenfeld, Hauptstr. 52
Tel. (02173) 13518
Beratung - Planung

Wir führen SCOTT

Linz

BRÄUER & WEINECK
LINZ/Donau, Spittelwiese 5–11
Telefon 0 72 22 / 2 78 03
HiFi - Stereo - Studios
Weltmarken-Großauswahl
BOSE-Generalvertretung

Ludwigshafen

Von Anfang an dabei



Ludwigshafen, Bismarck-Str. ☎ 0621/519041-44

Mainz

Auch in dieser Stadt Sonab

WIR BERATEN SIE RICHTIG
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio
BUSCH LERCH
RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

STUDIO FÜR HiFi-TECHNIK
Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal
ING. JOSEF Lerch AM FLACHSMARKT
Telefon: (06131) - 24806

Von Anfang an dabei



Mainz, Schöfferstraße 17 ☎ 06131/21376/77

Mannheim

Auch in dieser Stadt Sonab



tonstudio mannheim
STEREO–VIDEO
68 Mannheim, N 3, 13
Tel. 0621/101353

Von Anfang an dabei



Mannheim an den Planken ☎ 0621/40 03 405

Mönchengladb.

STEINMANN
Radio · Fernsehen · Schallplatten
Studio für HiFi-Stereotechnik
Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55 · Tel. 22774



Mülheim/Ruhr

Auch in dieser Stadt Sonab

bernd melcher
ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91
internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

Wir führen SCOTT

München

Auch in dieser Stadt Sonab



Hi-Fi
Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

Heinz Seibt
Dual-Werkvertretung
8034 Germering
Industriestr. 20, Tel. 84 20 51-53

Verkauf nur über den Fachhandel

LINDBERG
HiFi-Stereo International

Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.

LINDBERG
HiFi-Studios: München
Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8

Wir führen SCOTT



4 große Audiovisions-Studios mit den bedeutendsten HiFi-Bausteinen des Weltangebots. Lautsprecher z. B. AR · JANSZEN · MICROSTATIC Anlagen ab DM 1000,–. Kostenloser HiFi-Testanschluß. 30 000 Jazz LPs.

elektro-egger
8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 883058

LIGHT & SOUND
Disc · TV & Hifi-Studio
8 München 13 (Schwabing)
Georgenstraße 85, Ecke Tengstraße
Telefon (0811) 376701 & 379506



Münchens modernstes HiFi-Studio

Wir führen SCOTT



Wir führen SCOTT





Wer führt – führt **SPHIS**

PETER LIGENDZA
HI-FI-Studio
8 MÜNCHEN 21
Byecher Str. 27 · Tel. 560770

STUDIO 3
E. Ernstberger KG
Spezialgeschäft
für HiFi-Stereophonie
und Audiovisuelle Anlagen
8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 349146
Spezialhändler der Firmen
ESS + IMF
Lautsprecher und Verstärker
der Weltspitzenklasse
Ferner führen wir sämtliche Fabrikate in- und ausländischer Hersteller
Spezialist für Akai-Video-Recorder
Münchens Top-Studio für Kenner
Wir führen SCOTT

hifi- studio hom
München 12 Bergmannstr. 35
50 32 89 / 50 71 47


Burghard Röder
Stereo am Waldfriedhof
8 München 70, Pollingerstr. 1
Telefon 713 513
Stereophonie Quadraphonie
SONY®
Audio-Center
Shop in shop

Alle sprechen von den neuen HiFi-Studios bei
RADIO-RIM
Umfassende Auswahl in 4 HiFi-Studios
mit allen Annehmlichkeiten vorteilhaften Einkaufs
RADIO-RIM
Bayerstraße 25
Theatinerstraße 17
Tel. 0811/55 72 21, 55 81 31

RADIO SCHÜTZE
tut was für seine Kunden
HiFi-Stereo-Studio
Beratung · Planung · Verkauf
für Heim-Restaurant-Discothek
8 München 2, Sonnenstr. 33
Tel: 55 77 22
Wir führen SCOTT

Münster
Auch in dieser Stadt Sonab

STEREOPHON
HiFi-Studio Münster
K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES
Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und nach Vereinb. · Alter Steinweg 19 ·
Telefon 58475

Neustadt/Weinstr.
Von Anfang an dabei


Neustadt, Kellereistraße 18 ☎ 06321/7263

Nördlingen
Von Anfang an dabei


Nördlingen, Polizeigasse 10 ☎ 08931/3050

Nürnberg
Auch in dieser Stadt Sonab

GRUNDIG HIFI STUDIO SERIE
Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle
RADIO-ADLER
Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27
Wir führen SCOTT

Radio-Bestle und Die Schallplatte
Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 203644
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio


Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

Oldenburg
Auch in dieser Stadt Sonab

Ripken & Ripken
HiFi-Studios
29 oldenburg
achternstr. 18 · tel. 0441/14089
anerkannter high-fidelity fachhändler  dhfi

Paderborn
Auch in dieser Stadt Sonab



Paderborn
Westernmauer 62
Ruf (05251) 27322
Auf dieser Welle hören Sie störungsfrei!
Sie müssen damit rechnen, daß Sie mit Ihrer Stereoanlage nicht mehr zufrieden sind, wenn Sie bei uns waren. (Oder haben Sie noch keine?)
Wir führen nur Spitzengeräte des Weltmarktes
Wir führen SCOTT

Real-HiFi  Wer wählt – wählt SPHIS

AKAI

Kundendienststellen
* Audio & Video

Audiophon GmbH *
1 Berlin 44
Roseggerstr. 39

Gerd Wulf *
2 Hamburg 76
Ackermannstraße 28 a

Hermann J. Freyer *
28 Bremen
Georg-Wulf-Straße 10 b

Radio Pausewang *
3005 Hann.-Westerfeld
Devesirstraße 13

Refag GmbH *
34 Göttingen
Kasseler Landstraße

E. Weber
4805 Brake-Bielefeld
W.-Rathenau-Straße 360

Fernseh-Kruse *
4950 Minden
Lübecker Straße 4

Franz Küppers
5 Köln-Ehrenfeld
Geisselstraße 74

Allopach GmbH
51 Aachen
Adalbertstraße 82

Radio Dornbusch *
6 Frankfurt
Eschersheimer Landstraße

Fernseh-Service Micus *
479 Paderborn
Schulze-Delitzsch-Straße 15 a

W. Birkhold *
7 Stuttgart
Vogelsangstraße 16 a

Radio Kraus
6544 Kirchberg
Hauptstraße 7 a

Radio Renner
71 Heilbronn
Lammgasse 28

Oehlwein-Detjen *
7457 Bisingen
Albstraße 7

Radio Schmidlin
763 Lahr
Kaiserstraße 88

Radio Schellhammer *
77 Singen
Freibühlstraße 21

Friedr. Raab *
8 München 2
Westendstr. 102

Radio Kern
84 Regensburg
Dreimohrenstraße

Herbst *
85 Nürnberg
Woelckernstraße 49 a

Elektro-Peters *
584 Schwerte
Bahnhofstraße 8

Funkhaus Schwunk *
59 Siegen
Postfach 451

Radio-Fernsehen-Elektro
K. Sterl
84 Regensburg
Prüfeninger Straße 5

F. Franke
75 Karlsruhe
Mathystraße 28

A. Priesent *
4902 Bad Salzuflen 1
Krumme Weide 63



Unsere Werksvertretungen beraten Sie ausführlich in allen Fragen der HiFi-Technik

BERLIN
Hana Bergner, Uhlandstraße 122
Tel. 87 01 81

BREMEN
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Bremen, Besselstraße 91
Tel. 7 20 04/05

DÜSSELDORF
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Düsseldorf-Holthausen,
Karweg 2—10, Tel. 79 90 33/34

FRANKFURT
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Frankfurt, Launitzstr. 34
Tel. 61 08 41/42

FREIBURG
Fa. Kurt Welz, Rahlingstraße 7
Tel. 7 03 21 / 7 03 22

HAMBURG
Fa. Egon Holm, Luisenweg 97
Tel. 21 20 71

HANNOVER
Fa. Ulrich Otto, Nieschlagstraße 19
Tel. 44 52 12

KASSEL
Fa. Walter Häusler KG, Schilleratraßa 25
Tel. 1 49 08 und 1 61 84

KIEL
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Kiel, Westring 333, Tel. 883442

KOBLENZ
Fa. Heinz de Couet GmbH, Beatusstr. 17
Tel. 4 60 61 / 62 / 63 / 64

KÖLN
Fa. Hermann Esser, Adolf-Fischer-Str. 12–14, Tel. 23 54 01

MANNHEIM
Fa. Erwin Ebert, Reichenbachstr. 21—23
Tel. 73 50 51

MÜNCHEN
Fa. Ing. Fritz Wachter, Schilleratraßa 36
Tel. 55 26 39

MÜNSTER
Ewald Baumeister, Borkstraße 12
Tel. 7 50 14

NÜRNBERG
Fa. Dr. Karl Kittler, Okenstraße 21
Tel. 4 20 42

RAVENSBURG-WEINGARTEN
Rolf P. Kressner, Franz-Beer-Str. 102
Tel. 52 22

SAARBRÜCKEN
Fa. Erwin Ebert, Mainzer Straße 155
Tel. 68327

STUTTGART
Hartmut Hunger KG
Löwentorstraße 10—12
Tel. 85 07 69 / 85 92 34 / 85 14 35

Verkauf nur über den Fachhandel

GRUNDIG

HiFi-Studio-Serie

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen sowie weiteren 28 Filialen.

GRUNDIG AG
Fürth/Bayern

Kurgartenstraße 37
Telefon 703 8963

Niederlassungen

Bremen
Stuhrbaum 14
Telefon 5 68 21-5

Dortmund
Oespel, Wulfshofstraße 14
Telefon 6 53 31

Düsseldorf
Kölner Landstraße 30
Telefon 77 40 81

Frankfurt/Main
Kleyerstraße 45
Telefon 73 03 41

Hannover
Laatzen, Karlsruher Straße 4
Telefon 86 20 42

Köln
Widdersdorfer Straße 188a
Telefon 54 30 01

Mannheim
Rheintalbahnstraße 47
Telefon 85 20 91

München
Tegernseer Landstraße 146,
Telefon 69 58 51-54

Nürnberg
Schloßstraße 62–64
Telefon 4 96 01

Österreich
GRUNDIG MINERVA GMBH
Webgasse 43
A-1060 Wien

Schweiz
GRUNDIG GMBH KLOTEN
Steinackerstraße 28
CH-8302 Kloten

Werksvertretungen

Berlin
Gerhard Bree, Kaiserdamm 87
Telefon 3 02 60 31

Hamburg
Weide & Co., Großmannstraße 129
Telefon 7 88 81

Schwenningen
Karl Manger GmbH, Karlstraße 109
Telefon 6 30 71

Stuttgart
Hellmut Deiss GmbH
Kronenstraße 34, Telefon 22 11 51

Verkauf nur über den Fachhandel

„. . . sichern ihm einen guten Platz innerhalb der absoluten Spitzenklasse."

(Karl Breh in HiFi Stereophonie 3/73)



GALACTRON MK10 B



5 mischbare Stereoeingänge
steckbare Vorverstärker (Platinen)
Panoramaeinblendung
VU-Meter
200 Watt Musikleistung



HIGH-FIDELITY



Dokorder 7500

Elektronisch gesteuert
Auto-Reverse bei Aufnahme und Wiedergabe
Kein Spulenwechsel notwendig
Echo, Multiplayback, eingebautes Mischpult
3 Motore, 6 Köpfe, davon 4 MBD-Spezialtonköpfe

MORITZ L. CHRAMBACH · 2 HAMBURG 1 · MÖNCKEBERGSTR. 17 · TEL. (0411) 32 19 01

Bitte besuchen Sie uns auf der Funkausstellung Berlin 1973 in Halle 23, Stand 2319